

Bonner Forschungen

herausgegeben von Berthold Litzmann

Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn Neue Folge X

Friedrich Spielhagens Theorie und Praxis des Romans

von

Martha Geller



G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung
Berlin 1917

Bonner Forschungen

herausgegeben von Berthold Litzmann

Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn Neue Folge

Band X

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung
Berlin 1917

Friedrich Spielhagens Theorie und Praxis des Romans

von

Martha Geller

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung
Berlin 1917



Inhaltsverzeichnis.

Seite

A. Einleitung:

1. Die Bedeutung der Theorie Spielhagens in seiner persönlichen Entwicklung 1
2. Ziele seiner Kunsttheorie 6
3. Historisch-kritische Betrachtung seiner Kunstlehre 9

B. Versuch einer Darstellung seiner Kunstlehre (I. Teil).

a) Allgemeine Anschauungen über die Kunst, speziell über die Epik:

1. Wesen der Kunst und des Künstlers 15
2. Wesen der Dichtkunst, insbesondere der Epik 17
3. Das Gesetz der epischen Totalität 18
4. Die Bedingungen des epischen Schaffens 20
5. Der Schaffensprozeß 22
6. Das Verhältnis des Epikers zur Natur 25

b) Theoretische Forderungen für den Roman:

1. Roman und Epos 25
2. Wesen und Aufgabe des Romans 28
3. Historischer Roman und Zeitroman 29
4. Die epische Totalität und das „Kardinalgesetz" der Objektivität 34
5. Fehler gegen die Objektivität der Sache und der Form . 37
6. Humor und Sentimentalität 45
7. Die Rolle des Helden im Roman — Modelltheorie . . . 50
8. Idealismus und Realismus in der Personendarstellung . . 55
9. Schilderung der Umwelt 58
10. Der Ichroman 60
11. Spielhagens Phasentheorie 66
12. Roman und Novelle 68

C. Spielhagens Praxis (II. Teil).

Einl. Das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Spielhagen. . 70

a) Die Entstehung des Dichtwerkes bei Spielhagen:

I. Grundlagen seiner dichterischen Eigenart 74

1. Intensität der Wahrnehmungs- und Erinnerungsbilder . 74

Seite

2. Gestaltungskraft seiner Phantasie 75
3. Dramatische und lyrische Neigungen 77
4. Vorherrschen der epischen Begabung 79
5. Genialer Fleiß 82

II. Verhältnis von Erlebnis und Dichtung 83
1. Versuche auf falschen Bahnen 85
2. Entstehung seiner Erstlingsschriften 87
3. Die „Problematischen Naturen“ als „Generalbeichte“ . 89
4. Erlebnis und Dichtung in späteren Werken 93
5. Erlebtes in der Schilderung der Umwelt 96

III. Modelltheorie und Realismus. 96
1. Der Dichter als Modell 97
2. Modelle aus der Umgebung 99
3. Typen und Originale 100

IV. Entwicklungsphasen 102
1. Subjektivismus 102
2. Ringen nach Objektivität 104
3. Sittlicher und geistiger Höhepunkt. 107
4. Nochmaliges Sichaufbäumen des Subjekts 108
5. Resignation und Unterordnung 108

b) Der Ideengehalt seiner Romane:
1. Evolutionen des Zeitgeistes 111
2. „Ideen zur Geschichte der Menschheit“ 113
3. Die „Tendenz“ seiner Werke 116
4. Die Beschränktheit seines Weltbildes 119
5. Humor und Satire in seinen Romanen 122

c) Die Mittel seiner Darstellung:
1. Arbeitsweise (4 Stadien) 126
2. Komposition des Romans und der Novelle 131
3. Technik und Stil. 136
aa) Blickpunkt und Wirklichkeitsillusion. 137
bb) Behandlung der Situation 139
cc) Verknüpfung der Szenen. 140
dd) Mitteilung der Vorgeschichte und Nebenhandlung . 142
ee) Einführung und Charakteristik der Personen . . . 143
ff) Personal- und Lokalbeschreibungen 147

D. Schluß 147

Benutzte Literatur.

Friedrich Spielhagen, Sämtliche Romane in 29 Bd. Leipzig, Staackmann Bd. 1—39. 1909.
Friedrich Spielhagen, Vermischte Schriften I. 1864, II. 1868. II. Aufl. Berlin 1868.
Friedrich Spielhagen, Aus meinem Skizzenbuche. Leipzig 1874.
Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie u. Technik des Romans. Leipzig 1883.
Friedrich Spielhagen, Finder und Erfinder, 2 Bd. Leipzig 1890.
Friedrich Spielhagen, Aus meiner Studienmappe. Leipzig 1891. II. Aufl.
Friedrich Spielhagen, Neue Beiträge zur Theorie u. Technik der Epik und Dramatik. Leipzig 1897.
Friedrich Spielhagen, Noch etwas vom Ichroman. Lit. Echo 1900.
Friedrich Spielhagen, Am Wege. Vermischte Schriften. Leipzig 1903.

Briefe Spielhagens, enthalten in:
Stahr, A.: Nachlaß, herausgeg. von L. Geiger. Oldenburg 1903.
Berliner Tageblatt: 10. 4. 1911 Beilage, Briefe an Fontane, mitgeteilt von Paul Schlenther.
Westermanns Monatshefte: 1911 S. 356 ff., 4 Briefe an E. Mensch vom 8. 4. 96, 17. 11. 96, 19. 11. 96, 3. 5. 98, mitgeteilt von der Empfängerin unter „Erinnerungen an Fr. Sp."
Bühne und Welt, 1911 S. 529 ff. Brief an F. Philippi v. 13. 4. 84.

Albrecht, K.: Spielhagens Anfänge. Burschenschaftl. Blätter 1909 S. 254 f.
Düsel, F.: Fr. Spielhagen zum Gedächtnis. Westermanns Monatshefte S. 276 ff.
Frenzel, K.: Fr. Spielhagen zum 80. Geburtstage. Rundschau 1909 S. 272 ff.
Goldbaum, W.: Literarische Physiognomien. Wien und Teschen 1884.
Goldschmidt, A.: Von Spielhagens Kunst. Gegenwart 1897.
Hart, Heinr. u. Julius: Kritische Waffengänge, Heft 6: Fr. Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart. Leipzig 1884.
Henning, H.: Fr. Spielhagen, Ein Gedenkblatt zu seinem 70. Geburtstage. Westerm.'s Monatsh. 1898 S. 741 ff.
Henning, H.: Fr. Spielhagen. Leipzig 1910.

Henning, H.: Erinnerungen aus meinem Leben von Fr. Spielhagen. Leipzig 1911.
Herwig, F.: Der tote Spielhagen. Über den Wassern. 1911 S. 283.
Karpeles, G.: Fr. Spielhagen. Ein Essay. Leipzig 1889.
Klemperer, V.: Fr. Spielhagens Zeitromane, Westerm. Monatsh. 1909.
Klemperer, V.: Die Zeitromane Fr. Spielhagens und ihre Wurzeln. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte von F. Munker Nr. 43. Weimar 1913.
Kurzbauer, E.: Fr. Spielhagen als Kritiker. Die Gegenwart 1897 S. 311 ff.
Lindau, P.: Ultimo. Gegenwart IV. S. 266 ff. und 301 f. (Sp.'s Entgegnung in demselben Jahrgang).
Mauthner, F.: Fr. Spielhagen, Literarisches Echo, 1908 S. 851 ff.
Morisse, A.: Fr. Spielhagen (I. Teil) Bonner Mitteilungen 1912 Nr. 6.
Peschkau, E.: Spielhagen und die moderne Frau. Lit. Echo, 1916 S. 344 ff.
Rath, W.: Spielhagens Freigeboren. Lit. Echo 1900 S. 1648 f.
Schierding: Untersuchungen über die Romantechnik Fr. Sp.'s. Diss. Münster 1914.
Spielhagen-Album, Fr. Spielhagen, dem Meister des deutschen Romans zu seinem 70. Geburtstage von Freunden und Jüngern gewidmet. Leipzig 1899.
Stern, A.: Fr. Spielhagen, Lit. Echo 1898, S. 603 ff.
Zabel, E.: Fr. Spielhagen, Deutsche Rundschau 1899 S. 429 ff.
Ziemssen, L.: Fr. Spielhagen. Breslau 1883 (Deutsche Bücherei).

Bartels, A.: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. II. Aufl. Leipzig 1899.
Blankenburg: Versuch über den Roman 1774.
Bleibtreu, K.: Revolution in der Literatur. II. Aufl. Leipzig 1886.
Brandes, G.: Die Hauptströmungen in der Literatur des 19. Jahrh.
Biese, A.: Deutsche Literatur-Geschichte III. München 1912.
Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. III. Aufl. Leipzig 1910.
Dilthey, W.: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine zu einer Poetik. Straßburg 1887.
Dohrn, W.: Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Beitr. zur Ästhetik v. Lipps u. Werner Nr. X, 1907.
Franzos, K. E.: Die Geschichte des Erstlingswerkes. Berlin 1894.
Friedemann, K.: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910.
Goethe: Weimarer Ausg. 1893 Abt. IV. Bd. 12.
Goethe: W. W. Herausg. von Witkowski, Bd. 32.
Gutzkow: Die Ritter vom Geiste. 9 Bde. 1850.
Humboldt, W. v.: Ästhetische Versuche. Braunschweig 1799.
Jonas, F.: Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2 u. 5.
Keiter, K. und Kellen, T.: Der Roman. Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung. 4. Aufl. Essen 1912.
Klaar, A.: Das Schlagwort Tendenz. Lit. Echo 1905 S. 537 ff. u. 609 ff.
Kreyssig, F.: Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart. Berlin 1871.
Kummer, F.: Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrh. Dresden 1909.
Lehmann, R.: Poetik. München 1908.
Lipps, Th.: Grundlegung der Ästhetik. Hamburg u. Leipzig 1903.

Lipps, Th.: Komik und Humor. Eine psychol. Untersuchung. Hamburg u. Leipzig 1898.
Litzmann, B.: Das deutsche Drama in den lit. Bewegungen d. Gegenwart. IV. Aufl. Hamburg 1897.
Lorenz: Deutsche Literatur am Jahrhundertende. Stuttgart 1900.
Lothar, R.: Kritische Studien z. Psychologie d. Lit. Berlin 1895.
Lublinski: Der Ausgang der Moderne. Dresden 1909.
Ludwig, O.: Gesammelte Werke, herausg. von Bartels, Bd. 6.
Meyer, R. M.: Die deutsche Literatur des 19. Jahrh. Berlin 1900.
Meyer, R. M.: Goethe. III. Aufl. Berlin 1905.
Mielke, H.: Der deutsche Roman. Dresden 1912.
Necker, M.: Vom deutschen Roman. Lit. Echo, VII. S. 1743 ff.
Rehorn, K.: Der deutsche Roman. Köln u. Leipzig 1890.
Riemann, R.: Goethes Romantechnik. Leipzig 1902.
Rötteken, P.: Poetik. München 1902.
Salzer, A.: Geschichte der deutschen Lit. III. Bd. Freiburg 1900.
Scherer, W.: Poetik. Berlin 1888.
Scherer, W.: Kleine Schriften zur neueren Lit., Kunst u. Zeitgesch. hersg. E. Schmidt, II. Bd. Berlin 1893.
Schlegel, F.: Sämtliche Werke, III. Bd. Wien 1846.
Schönbach: Über Lesen und Bildung, VII. Aufl. Graz 1905.
Sosnosky, Th. v.: Wie man Romane schreibt. Gegenw. 1901 S. 345 ff.
Sosnosky, Th. v.: Die Unnatur der Ich-Technik. Gegenw. 1902 S. 309 ff., S. 235 ff.
Stahr: Nachlaß. Herausg. v. L. Geiger. Oldenburg 1903.
Strodtmann, A.: Dichterprofile I. Stuttgart 1879.
Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttgart 1857. II. 5. Die Dichtkunst.
Wackernagel: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Halle 1873.
Wassermann, J.: Die Kunst der Erzählung 1914. (In „Die Lit.“ von G. Brandes.)
Wundt, M.: Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals. Berlin u. Leipzig 1913.
Zola, E.: Le roman expérimental. Paris 1894.

Benutzte Abkürzungen:

F. = Finder und Erfinder I und II.
V. = Vermischte Schriften I und II.
B. = Beiträge.
N. B. = Neue Beiträge.
Skizz. = Aus meinem Skizzenbuche.
Stud. = Aus meiner Studienmappe.
A. W. = Am Wege.
Henn. = Fr. Spielhagen v. Henning.
E. u. D. = Dilthey, das Erlebnis und die Dichtung.
Poet. = Dilthey, Bausteine zu einer Poetik.
P. N. = Problematische Naturen.
H. A. = Hammer und Amboß.
R. G. = In Reih und Glied.
P. L. = Platt Land.
W. w. d. w. = Was will das werden.
Sonnt. = Sonntagskind.
U. = Uhlenhans.
St. = Stumme des Himmels.
Sp. Alb. = Spielhagen-Album.

Vom Standpunkte eines völlig gewandelten Kunstgeschmackes aus ist Friedrich Spielhagen in den letzten Jahrzehnten meist sehr geringschätzend beurteilt worden. Es war natürlich, daß die auf ihn folgende Generation des Naturalismus und der Moderne in reaktionärem Sinn seine, in der Mitte zwischen epigonenhaft-klassizistischem Idealismus und modernem Realismus stehende Dichtung und Theorie bekämpfte, auch daß sie es in einer so schroffen Weise tat, wie die Gebrüder Hart in den „Kritischen Waffengängen". War es doch die Zeit der „Revolution in der Literatur", die Kehraus machte mit der Tradition und alles Bestehende umwertete, neue „Tafeln der Werte" für die Ästhetik und Literatur aufstellend, wie Nietzsche es für die Ethik getan hatte. So wurde Spielhagens Verdienst über Gebühr verkleinert. Seine Romane waren mit einem Male abgetan. Er selbst bemerkt, nicht ohne Bitterkeit: „Zeitroman basta! Man hat mich in ein Schubfach der Literaturgeschichte rite eingesargt und reibt sich vergnügt die Hände" (An E. Mensch, 2. Br.). — Was anderseits seine Verdienste um Theorie und Technik des Romans angeht, so war man sich gar nicht mehr bewußt, was ihm der deutsche Roman alles verdankt. Spielhagen erkannte dies klar: „Es ist so vieles bereits in succum et sanguinem des lebenden Geschlechts übergegangen, ein integrierender Bestandteil der geistigen Atmosphäre geworden — weshalb da noch nach dem Ursprung fragen? Wie oft muß ich lächeln, wenn ich in den Aufsätzen der Journale Dinge, wie Essen und Trinken frei, behaupten höre, die, bevor ich sie mit saurem Schweiß zu Tage gefördert, ein Buch mit 7 Siegeln waren" (An E. Mensch, 1. Br.).

Neuerdings beginnt eine mehr vorurteilsfreie Bewertung Spielhagens einzusetzen. Wir haben aus den letzten Jahren Zeugnisse dafür in den Arbeiten von Morisse 1912, Klemperer 1913 und Schierding 1914. Jedoch berücksichtigt Morisse in dem bisher vorliegenden ersten Teile die theoretisch-ästhetischen Schriften des Dichters gar nicht, Klemperer und Schierding tun es nur kurz und unvollständig, ersterer versteht mehrmals die Ansichten Spielhagens falsch.

Gleichwohl sind diese Abhandlungen Spielhagens, die zwischen 1864 und 1903 in 7 Bänden*) erschienen, keineswegs von vorübergehendem Werte (vgl. Lehmann, Poetik S. 142) und vor allem für das Verständnis seiner künstlerischen Eigenart unentbehrlich. Denn sie stellen nicht etwa eine bloße Rechtfertigung seiner dichterischen Praxis dar, sondern die Frucht jahrelanger, tiefgehender Studien und ernsten Ringens.

Spielhagens Neigung zu verstandesmäßiger Untersuchung des dichterischen Schaffens ist psychologisch begründet. „Wenn philosophieren den Gründen der Dinge nachdenken heißt, so werde ich mich deshalb noch nicht einen geborenen Philosophen nennen dürfen, aber auch nicht in Abrede stellen können, daß der Hang zum Philosophieren mir angeboren war" (F. II S. 9). Dieser Trieb zeigte sich schon in frühester Jugend wirksam (F. I S. 14), doch besonders stark während der Studienjahre. Das bezeugen die Jugendfreunde Ziemssen (Fr. Sp. S. 8), Strodtmann (Dichterprofile S. 197 f.) und Spielhagen selbst (F. I. S. 213 und 302 f.). Morisse spricht daher von einer manisch-depressiven Veranlagung des Dichters, und tatsächlich war sie ihm als ein Erbteil von seiten der Mutter mit auf den Lebensweg gegeben (vgl. F. I. 126 u. 341). Aber was bei dieser — vielleicht weil gegenstandslos — die Nervenkraft untergrub, das hat der Sohn im besten Sinne fruchtbar gemacht durch umfassende, philosophisch-

*) Vermischte Schriften I. 1864 II. 1868. — Aus meinem Skizzenbuche. Leipzig 1874. — Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883. — Aus meiner Studienmappe. Leipzig 1890. — Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig 1897. — Am Wege. Vermischte Schriften. Leipzig 1903.

ästhetische Studien, besonders auf dem Gebiete, zu dem ihn seine dichterische Begabung machtvoll drängte, auf dem Gebiete der Epik.

Das erste Sichregen dieser Kraft empfand er schon als Gymnasiast. Als ein anscheinend begabter Freund des Dichters erste Novelle scharf verurteilt hatte und ihm darauf ein selbstverfaßtes Drama vorlas, dämmerte dem grübelnden Hörer der fundamentale Unterschied zwischen der dramatischen und der epischen Poesie auf (F. I. S. 153ff.). Er ging diesen ästhetischen Ahnungen nach und versuchte bald, sich das unklar Empfundene durch schriftliche Ausarbeitung zu begrifflicher Deutlichkeit zu bringen. Seitdem sah er in solchen Untersuchungen eine Aufgabe seines Lebens und fand in ihnen stets eine unerschöpfliche Quelle der Erquickung, (F. I. S. 166ff., F. II. S. 328) besonders in Perioden der Hemmung und des Zweifels an seinem Dichtertalent. Spielhagens ganze Studienzeit steht unter dem Einfluß dieses Freundesurteils, dessen Ergebnisse er in die Worte faßt: „Ich hatte nur noch die praktische Konsequenz zu ziehen d. h.: ein für alle Mal auf selbständiges Schaffen zu verzichten, und für das, was ich fahren lassen mußte, in dem Durch- und Auskosten der Dichtwerke, in der Mitfreude an dem Schaffen anderer, so gut es gehen wollte, einen Ersatz zu finden“ (F. I. S. 161). Infolge strengsten Verzichtes auf jedes dichterische Schaffen und straffster Konzentrierung auf wissenschaftliche Arbeit wird die Diskrepanz zwischen Erkenntnis und Kraft bei ihm immer größer. Er ist ein unseliger, zwischen Wagen und Verzagen hin und her getriebener Mensch, der bald als Gymnasiallehrer, bald als Schauspieler sein Glück versucht, bald eine Privatdozentur und bald den Dichterlorbeer erstrebt. Ein ordentlicher Gelehrter meint er schließlich nicht werden zu können, weil der Tropfen Künstlerblut in ihm den normalen Puls stört (F. II. S. 230ff.). Und eben dieses Künstlerblut untersucht deshalb der Gelehrte.

Es sind hauptsächlich drei Probleme, die ihn in dieser qualvollen Zeit, besonders 1851 und 1854, beschäftigen; sie tauchen immer wieder auf und bilden die Grundlage seiner ganzen

späteren Theorie: die Frage der Objektivität, d. h. der wahren, ihrem Objekte gerecht werdenden dichterischen Darstellungsart, das Wesen und die Bedeutung des Humors und die ihm zukommende dichterische Ausdrucksform, sowie schließlich die Aufgaben der Epik in alter und neuer Zeit. Die drei Probleme sind eigentlich nur Teilfragen jener Kardinalfrage, die Spielhagen sein ganzes Leben hindurch nicht losließ: Ist der Roman ein wahres Kunstwerk? Mit der Lösung aller darin eingeschlossenen Schwierigkeiten glaubt er am Ende seiner Laufbahn den einzigen Weg gefunden zu haben „zu dem aufs innigste zu wünschenden Ziel: den Roman aus seiner selbstverschuldeten prosaischen Erniedrigung zur Höhe eines reinen Kunstwerkes zu erheben“ (A. B. S. 41).

Zunächt führten ihn 1851 die „Ästhetischen Versuche“ Wilhelm v. Humboldts zu einer Auseinandersetzung mit dem „Dualismus der naiven und sentimentalischen Poesie, den Schiller statuierte“. Er kam zu dem Resultat, daß es nicht eine naive und eine sentimentalische Dichtkunst, sondern nur eine gute und eine schlechte Art zu dichten gebe, „eine, die dem Objekt gerecht und eine, die es nicht wird und nicht werden kann, weil sie . . . dies und das und alles Mögliche in dasselbe hineinlegt . . . was, da es nichts mit ihm zu tun hat, . . . nun als subjektive Fetzen und Lappen um das Objekt herumhängt“ (F. I. S. 373 ff.). Er formulierte seine Gedanken in einem Aufsatze über Objektivität in der Dichtkunst, den er 1864 für seine „Vermischten Schriften“ zu dem Thema „Objektivität im Roman“ umarbeitete. Als Sechzigjähriger hielt er jedoch den ersten Entwurf für umfassender, gründlicher und philosophischer. In der Hoffnung, in Leipzig eine Dozentur für neuere Literatur und Ästhetik zu erlangen, nahm er 1854 diese Studien wieder auf, um die Arbeit zu einer Dissertation zu erweitern (F. II. S. 198 ff.).

Er erkannte das Verfehlte an der Schillerschen Theorie in der falschen Auffassung des Idealbegriffs, sah in der Forderung der „Darstellung eines Absoluten“ eine Quadratur des Zirkels; aber er konnte Schiller nicht Punkt für Punkt widerlegen, so

daß er andere hätte überzeugen können. „Man mag so antiroyalistisch sein, wie man will, — einen König vom Throne stoßen zu wollen bleibt ein mißliches Ding, und dem Kühnsten kann dabei das Herz entfallen“ (F. II. S. 204ff.). Vergeblich suchte er bei Kant eine Erklärung und konnte seine Untersuchungen nicht zu einem befriedigenden Abschluß bringen.

Ähnlich erging es den Studien über den Humor. 1851 studierte er einerseits die englischen und deutschen Humoristen Dickens, Thackeray, Fielding, Smollet, Sterne, Lichtenberg, Rabener und Jean Paul, andererseits die Ästhetiker Weiße, Solger, Arnold, Ruge und Vischer (F. I. S. 376 ff.). 1854 traten auch die romantische Schule und das Junge Deutschland in den Kreis seiner Betrachtungen; er lernte Fischart und Grimmelshausen, vor allem aber den Don Quijote schätzen (F. II. S. 277 ff.). Von diesen Untersuchungen zeugt vor allem der Aufsatz über den Humor in den Vermischten Schriften.

Das dritte Problem endlich fand damals ebensowenig eine eigentliche Lösung, sondern es führte nur zu dem begeisterten Vortrage über Homer 1851, der ein Jahr später in Gutzkows „Unterhaltungen am häuslichen Herde“ und 1868 in den Vermischten Schriften erschien (Henn. S. 64, F. I. S. 318, II S. 275).

Nachdem Spielhagen sich in einer schweren seelischen Krisis aus der Philosophie Spinozas das Recht hergeleitet hat, ganz seiner geistigen Veranlagung gemäß zu leben, steht ihm das Ziel seines Lebens klar vor Augen. Die philosophische sowohl als die poetische Anlage will er nach Möglichkeit weiter ausbilden, die Pyramide seines Daseins möglichst breit anlegen in der Hoffnung, sie bis zur Spitze führen zu können (vgl. Goethe an Lavater 1780). Aber er ist bereit, im Falle des Mißlingens sich mit der Rolle des Ästhetikers und Kritikers zu begnügen. „Ich war entschlossen, wenn meine Hoffnung, in der Literatur einen Königsbau zu errichten, sich nicht verwirklichen sollte, mich mit der bescheidenen Rolle eines ehrbaren Kustos zu begnügen, der die Leute in dem Palast herumführt und ihnen die Wunderwerke, die er selber nicht machen kann, gewissenhaft nennt und sinnig erklärt“ (F. II. S. 51).

So konnte Spielhagen beim Erscheinen seiner Problematischen Naturen 1861/62 schreiben: „Inzwischen hatte ich mich längst auf einem andern literarischen Felde versucht, zu dem mich von jeher eine besondere Neigung zog, und das ich auch später kultiviert habe, so oft mir zwischen meinen sonstigen Produktionen einige freie Zeit blieb. Dies Feld ist der Essay, speziell der literarische, der dann gern in das eigentlich philosophisch-ästhetische Gebiet übergreift (F. II. S. 324). Und so ging es weiter, ein ganzes Leben hindurch. Er war niemals Dichter allein, stets beschäftigten ihn die großen Fragen seiner Kunst, besonders die Theorie und Technik seines Spezialgebietes. Daher wird uns erst aus der Bloßlegung dieser doppelten Wurzeln seiner individuellen Anlage, die sich gegenseitig bedingen, dicht neben und ineinander wachsen, einander stützen und ergänzen, die ganze volle und reiche Kraft bewußt, die diesem Manne eigen war.

Über sein stilistisches Ideal eines Essay hat er sich klar ausgesprochen. Er erstrebt „wissenschaftliche Gründlichkeit zugleich mit der Anmut der Kunstform“ und erklickt in Schiller sein unerreichbares Muster, „unsern ersten wirklichen Essayisten“ (F. II. S. 224 ff.). Dies Ideal konnte Spielhagen freilich nicht erreichen, aber selbst Erich Schmidt schreibt im Spielhagen-Album: „Mit dem Schaffen des Dichters ging das Sinnen des Forschers freund-nachbarlich Hand in Hand. Sie haben in Aufsätzen und Büchern, auch als Weimarischer Festredner, den Gesetzen der epischen Kunst scharfsinnig und gründlich nachgespürt, um durch Beispiele und induktive Lehre, streitbar und aufbauend darzutun, was rechtens sei . . . Wir danken Ihnen . . . wertvolle Spenden zur Poetik, die überall anregen, auch wo der selbsttätige Anwalt der Epik seine Beobachtungen und Gebote vielleicht zu eigenrichtig oder kanonisch aufpflanzt.“ Ebenso urteilt M. Lazarus (Sp.-Alb.), daß kaum ein deutscher Dichter „mehr und öfter und mit immer tiefer dringender Forschung die Kunst des Dichters und besonders des epischen erörtert habe als Spielhagen, und daß er sich vor vielen durch die Feinheit, Schärfe und Vielseitigkeit der psychologischen Beobachtung auszeichne; er selbst

(Lazarus) habe in seinen Vorlesungen keinen Dichter so oft wie Spielhagen zitiert, als Gewährsmann für psychologische Beobachtung, aber auch als Urheber psychologischer Fragen und Probleme.

Seine Arbeiten brachten in der Tat wertvolle Bereicherungen unserer Ästhetik, besonders dort, wo er Einblicke in die „Dichterwerkstatt" gewährt und den dichterischen Schaffungsprozeß mit Scharfsinn analysiert, wie in dem Aufsatz „Finder und Erfinder" 1871, den er mit Recht an die Spitze der ersten Sammlung seiner Beiträge stellte. Die heutige Poetik des Romans wandelt vielfach ganz in seinen Bahnen, so die Poetik Lehmanns in den Abschnitten über die Epik, Keiter-Kellens „Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung". Doch wurde er im Anfange von W. Scherer bekämpft (Poet. S. 249, kl. Schr. S. 159ff. u. 280f.), und neuerdings vertritt Friedemann denselben Standpunkt („Die Rolle des Erzählers in der Epik" S. 1 bis 32, 134f., 179ff. u. ö.).

Was seine Untersuchungen wertvoll macht, ist ihr beständiger, engster Zusammenhang mit der Praxis. Spielhagen selbst nennt sie in späteren Jahren den „theoretischen Niederschlag nun bereits langjähriger praktischer Übung" und gesteht ein, daß er, wie das bei Autodidakten der Fall zu sein pflege, von ihrer Richtigkeit festiglich überzeugt war (A. B. S. 40). Müssen wir doch mit ihm Wilhelm v. Humboldt Recht geben, wenn dieser sagt, daß nicht die Ästhetik, sondern nur die eigene und fremde Erfahrung den Künstler zum Ziele führen kann (Ästh. Vers. Einl.). Die dort gegebene Anregung hat Spielhagen befolgt und nicht nur seine praktischen Erfahrungen, sondern auch seine theoretischen Einblicke bereitwilligst mitgeteilt; indem „der Wunsch, der schwierigen Erkenntnis so tief verhüllter Dinge einen wenn auch geringfügigen Dienst zu leisten, stärker bei ihm war, als das Gefühl des Unbehagens, welches damit verknüpft ist, aus der Schule zu plaudern" (B. S. 6ff. u. 191). Er war weit davon entfernt, den Wert seiner Untersuchungen zu überschätzen; er bot sie dar, weil er sich sagte, „daß es, wie in der Kunst selbst, so auch in der Wissenschaft der Kunst nichts Geringfügiges gibt" (B. S. 293).

Bezeichnenderweise setzt er als Motto über seine Vermischten Schriften das Goethesche Wort:

„Du kommst nicht ins Ideenland!“
„So bin ich doch am Ufer wohlbekannt.
Wer die Inseln nicht zu erobern glaubt,
Dem ist Ankerwerfen doch wohl erlaubt.“

Und der Greis meint bescheiden: „Die Ästhetik ist keine mathematisch-exakte Wissenschaft. Wer in ihr forscht, muß zufrieden sein, wenn die Resultate, zu denen er gelangt, nicht allzuweit von der Wahrheit fallen“ (A. W. 111).

Spielhagen weiß gut, wie schwierig die Aufgabe eines modernen Kunstkritikers ist und scheut keine Mühe, ihr gerecht zu werden. Er klagt häufig über das Fehlen allgemein gültiger Regeln, über die unendlich flüssige Technik des Romans (Stud. S. 19f.). Er klagt über den Eklektizismus der modernen Kunst überhaupt, die anstatt einer sichern Tradition die verwirrende Kunde und Kenntnis aller Kunst besitze, die je getrieben wurde, aller Kunstformen, die je im Schwange waren und den Kritiker dadurch zu mühevollen, die Elastizität des Geistes trübenden, die Frische der Empfindung schädigenden Studien nötige und verdamme. Der Ästhetiker müsse seinen Geist mit den exakten Bildern und Erscheinungen seiner Kunst vom ersten Ursprunge bis heute angefüllt, den Gang derselben in seinen Evolutionen und Revolutionen, Retardierungen und Abweichungen genau studiert haben, ein Historiker in der Geschichte seiner Spezialkunst, ein Philosoph und Ästhet sein. Vor allem müsse er ein besonders feines Einfühlungsvermögen besitzen; er müsse Seelenarzt, Anwalt und Richter sein und hohe moralische Qualitäten zu eigen haben (Stud. S. 27 ff.). Daß er selbst über diese Eigenschaften verfügt, zeigen seine verschiedenen kritisch-ästhetischen Schriften, besonders die Neuen Beiträge.

Von diesem Standpunkte aus treibt Spielhagen Kritik und Ästhetik. Dabei ist es bezeichnend für ihn, daß er nur ungern Kritik an andern übt (F. II. S. 231). Immer wieder wägt er prüfend eigene und fremde Praxis mittels der gewonnenen ästhetischen Einsicht gegeneinander ab. Nie glaubt er, das Höchste

erreicht zu haben und schaut beständig zu den ewigen Mustern auf, an ihnen Geist und Geschmack zu bilden; auch besitzt er das feinste Einfühlungsvermögen in jedes neue Werk (A. W. S. 139f.). So steht er vorurteilsfrei selbst den Werken seiner direkten literarischen Gegner gegenüber und wird ihnen mit feinstem Verständnis gerecht, wie wohl kaum je ein Dichter einer schwindenden Epoche und eines alternden Geschmackes den jungen Reaktionären und ihren neuen Kunstidealen. Daher urteilt R. M. Meyer: „Hier ist er ganz in seinem Element: wohlwollend und doch parteiisch, beredt, anteilsvoll, klar darstellend und lebendig schließend. Es wird nicht allzuviel seinen kritischen Essays zu vergleichen sein, was persönlichen Charakter bei voller Wahrung der Kunstform angeht" (Die dt. Lit. d. 19. Jahrh. S. 579).

Wie Wort und Gedanke, Kunstwerk und Theorie sich gegenseitig beeinflussen, ergänzen und befruchten, hat Spielhagen in ganz vortrefflicher Weise selbst dargelegt. „Wie nach dem alten Spruche den Mann das Eisen, so lockt den Schriftsteller das Wort; es ist seine Schutz- und Trutzwaffe, in deren Gebrauch er sich unablässig übt, in deren Handhabung er es bis zur höchsten Vollkommenheit bringen will. Denn er weiß, der Gedanke fliegt vergeblich, wenn das Wort ihm nicht folgt." Aber das Wort ist nicht Selbstzweck, es empfängt seine Würde durch die Gedanken und Empfindungen, die es ausdrückt, wie jene durch das Wort Glanz und Schönheit. Und sie, die von vornherein die Treibenden waren, locken und treiben den Schriftsteller nun ihrerseits, sich tiefer und tiefer in sie zu versenken, so daß er, „der Mann des Wortes und der schönen Stellung und Gliederung der Schrift nun nach eben der schönen Gliederung seiner Gedanken, der völligen Durchklärung seiner Empfindungen strebt; daß er sorgsam nach den ästhetischen Formen ausspäht, in welchen sich diese Gedanken, diese Empfindungen am schicklichsten, eindringlichsten vortragen lassen; die Gesetze endlich dieser Formen bis in ihre Tiefen zu erkennen trachtet, wohl wissend, daß er mit der richtig ergriffenen Form erst auf dem Wege ist, dessen Endziel er nur durch die strenge Beobachtung der Gesetze dieser Form erreicht" (A. W. S. 135 ff.).

Wir haben gesehen, wie Spielhagens philosophisch-ästhetische Untersuchungen von Humboldt und Schiller ausgingen. Wie das kam, sucht er selbst später zu erklären: „Daß ich für mein Teil mit den klassischen Literaturen früher in ein Verhältnis trat als mit den modernen und in den modernen wiederum mich zuvorderst an die älteren Generationen wandte und erst später und spät zu den neueren gelangte, ist die Folge der Besonderheit meines Wesens und meines Bildungsganges . . . Wäre ich in einem literarischen Zentrum aufgewachsen oder nur früher in ein solches gekommen, würde der Bericht, den ich von beiden gegeben, vermutlich sehr wesentlich anders lauten.“ Nun aber in einer absoluten literarischen Öde aufgewachsen (vgl. F. I. S. 100ff., 114, 131), ohne unter Hunderten, mit denen er verkehrte, je auf einen zu treffen, der „für die aktuelle Literatur ein Herz“ gehabt hätte, mit seinem Wissensdrange, seinen „literarischen Aspirationen“ immer wieder an sich selbst gewiesen, mußte er, schon von Natur ein einsamer Mensch, „vollends dem Schiffer gleichen, der ohne Kompaß, ohne Karte über das unwirtliche Meer den Weg nach der Heimatküste sucht. Und der, da ihm der Weg von keinem nahen Leuchtfeuer freundlich gedeutet wird, sich zurechtzufinden nichts hat als die ewigen Sterne“. Diese aber sah er in den Klassikern und vertraute gläubig ihrem Lichte, mochte es auch manchmal blenden und verwirren (F. II. S. 343 f. vgl. A. W. S. 39 f.).

Von dieser Jüngerschaft und Tradition hat er sich nie völlig losgesagt, bleibt bei ihren Hauptgrundsätzen und Voraussetzungen, ihrer Methode der ästhetischen Forschung, auch da, wo er in den Endresultaten abweicht oder in seinen Forderungen mehr der modernen Entwicklung Rechnung trägt. Ihm war noch nicht die Einsicht beschieden, mit der wir heute, vom modernen Entwicklungsgedanken getragen, die Ästhetik der Klassiker als eine keineswegs allgemeingültige Kunstlehre, sondern nur als das Programm einer bestimmten, allerdings wunderbar vollendeten künstlerischen Richtung erkennen. Ihm war diese Kunstlehre, die den Idealstil als Ausdruck einer neuen Weltanschauung verkündete und sich von allem abwendete, was diesem Stile widersprach, eine hohe Erfüllung alles in der Kunst überhaupt Erreich-

baren, obwohl er in seiner Jugendarbeit den Idealbegriff Schillers als verfehlt betrachtete und später häufig die Notwendigkeit einer anders gearteten Kunst in einer völlig umgewandelten Zeit und Kultur betonte (F. II. S. 209ff., N. B. S. 85 ff.).

Das Wirken des gereiften Mannes fällt, wie ich schon andeutete, in die Übergangszeit vom Epigonentum des Klassizismus zur Moderne, zum Naturalismus. Er ist praktisch der Pfadfinder der Generation von 1860—80, in der sich ein gesundes Streben nach Realismus allgemein geltend macht. So trägt auch seine Theorie durchaus den Charakter dieser Zeit, indem sie auf der Übergangsstufe zwischen der klassischen und modernen Ästhetik und Poetik steht und an beiden teilnimmt.

In dem, was er sein „System" (A. W. S. 41) nennt, bleibt er vollständig in den Bahnen des Klassizismus; nicht als gläubiger Nachbeter, sondern vertiefend und erweiternd baut er seine Theorie der Epik und des Romans auf Lessings Laokoon, den Goethe-Schillerschen Briefwechsel von 1797, Humboldts ästhetische Versuche von 1798 und Friedrich Schlegels ästhetische Vorlesungen auf (Fr. Schl. Poesie der Griechen und Römer 1797). Er befolgt mit ihnen die objektivistische, aristotelische Methode, deren Regeln nicht aus allgemeinen ästhetischen Prinzipien abgeleitet sind, sondern aus der Eigenschaft der Dichtung, Nachahmung von handelnden Menschen im Darstellungsmittel der Rede zu sein. Er stellt wie sie aus den technischen Beziehungen zwischen den Mitteln der Nachbildung und dem Gegenstande derselben die Gesetze für die Darstellung auf. Herder lernt er leider viel zu spät kennen, als daß der große Denker und seine befreiende, der historischen Entwicklung Rechnung tragende Anschauungsweise Einfluß auf ihn hätte gewinnen können.

Von modernen Ästhetikern scheint Spielhagen Lotze, Ritter und Vischer gekannt zu haben. Doch nur der letztere, dessen Ästhetik 1846—57 erschien, hat ihn stärker beeinflußt. Das ist natürlich, weil dieser infolge seiner Herkunft von Schelling und Hegel eine Zwischenstellung zwischen der klassisch-romantischen und der modernen Auffassung einnimmt. Bei ihm tritt bereits an die Stelle der Spekulation und der Dogmatik der Versuch

einer Analysis des schaffenden Vermögens, dessen Vorgänge die Dichtung bedingen. Ähnlich wie er geht auch Spielhagen vielfach vor. —

Infolgedessen sind Spielhagens Anschauungen über das Epos noch getrübt und verwirrt durch die einseitige Schätzung des Griechentums und die ganze absolut wertende, normative Methode der klassischen Periode, durch das seit Lessings Laokoon als unerschütterlich geltende Dogma, daß nur aus dem Homer das Wesen und die Gesetze der Epik zu erkennen und abzuleiten seien, während er anderseits aufs genaueste die tiefgehenden Unterschiede der antiken und modernen Kultur- und Kunstbedingungen aufzeigt und klar darlegt, daß die homerische Anschauungsweise historisch bedingt und eng begrenzt ist. Wohl finden sich Ansätze bei Spielhagen, aus dieser Erkenntnis heraus Gesetze für eine weiterentwickelte, geschichtlich anders bedingte Erzählungskunst abzuleiten; doch zieht er nicht die vollen Konsequenzen. Er vergreift sich ferner in der Wahl der Darstellungsmittel, durch die er dem Roman eine höhere ästhetische Wertung und ein besseres Anpassungsvermögen an die moderne Art und Kultur verschaffen will (vgl. Friedemann a. a. O. S. 28 u. 31 und den letzten Abschnitt meiner Ausführungen).

Doch auch die psychologische Empirie, verbunden mit streng induktiver Methode, wie sie in Deutschland zuerst in Fechners „Vorschule der Ästhetik" 1876 angewandt, dann immer weiter, besonders von Scherer und Dilthey ausgebaut wurde, wendet Spielhagen mit Erfolg an (vgl. die oben zitierten Aussprüche von Er. Schmidt und M. Lazarus). Die Poetiken von Scherer und Dilthey (beide erschienen 1887) können jedoch sein Hauptwerk, die Beiträge von 1883, noch nicht beeinflußt haben; und selbst daß Spielhagen den grundlegenden Aufsatz Diltheys (1877 in der Zeitschr. f. Völkerpsychologie) gekannt habe, braucht man nicht anzunehmen, da die vermischten Schriften von 1864 und 1866 bereits seine Thorie in nuce enthalten. Um so größer ist sein Verdienst, wenn er ganz im Sinne der heutigen, psychologischen Ästhetik der Entstehung des Dichtwerkes, dem Schaffensprozeß in der Seele des Dichters nachspürt, das Wesen und den

Zusammenhang der produktiven Phantasie mit der Gesamtanlage der dichterischen Individualität zu ergründen sucht und zwar in einer glücklicheren Weise, als dies Scherer tut (Poetik S. 160 ff.). Seine Anschauungen über Erlebnis und Dichtung treffen vielfach mit denen Diltheys in ganz erstaunlicher Übereinstimmung zusammen. Das Diltheysche Grundprinzip, „daß die Poesie aus dem Drang Erlebnis auszusprechen" entstand (Poetik S. 421), hat Spielhagen immer wieder betont; es liegt auch seiner Autobiographie zugrunde, wie dies schon der Titel „Finder und Erfinder" andeutet (B. S. 11 ff., 190 ff., A. W. S. 93 ff. u. 112 ff., Stud. S. 15, F. I. S. IX u. 38). In der letztern hat er die Geschichte seiner eigenen geistigen Entwicklung mit einer solch scharfsinnigen Analysis und Akribie dargestellt, daß sie das denkbar beste Material für die moderne, psychologische Individual-Ästhetik bildet.

Spielhagen hat öfter von seinem „System" gesprochen und hielt es auch für eine notwendige Aufgabe, die zerstreuten Bausteine zu ordnen, die in seiner zweibändigen Selbstbiographie und in sieben Bänden theoretisch-kritischer Abhandlungen enthalten sind. Es ist zu bedauern, daß er nicht wenigstens seine Theorie des Romans systematisch dargestellt hat. Es unterblieb nach der Einleitung zu seinen Beiträgen (S. XIII f.) auf das dringende Widerraten seines Freundes Auerbach. Was Spielhagen als Meinung des Freundes anführt, ist zum großen Teil auch seine eigene, d. h. die Wiederspiegelung und das Resultat einer Reihe von freundschaftlichen Gesprächen über den Gegenstand (B. S. VIII ff.). Das Urteil enthält viel Richtiges, auf Spielhagens theoretische Schriften unbedingt Zutreffendes und mag deshalb hier Platz finden, wenn ich es auch durchaus nicht in seinem vollen Umfang unterschreiben möchte: „Der Dichter sei kein Philosoph, kein Gelehrter, könne es auch nicht sein. Wohl wisse er von seiner Kunst Dinge, von denen Philosophie und Gelehrsamkeit sich selten träumen ließen; und die solle er aussprechen, — auf seine Weise. Die aber sei entweder die reine, sich von Fall zu Fall mühsam weitertastende Induktion, oder die nicht minder ungefälschte, aus der geheimnisvollen Tiefe der Künstlerseele ohne scheinbaren, oder

doch ganz gewiß nicht erkenntlichen, streng nachweisbaren Zusammenhang aufsteigende Intuition — eine streng genommen nie zum Ziele führende Methode dort, das Gegenteil von aller Methode hier — in beiden Fällen keine Möglichkeit der Gewinnung und Formierung überzeugungheischender und überzeugungsfähiger Konklusionen" (B. S. XI).

So wie der Stoff nun vorliegt, müssen außer den wichtigen, jedoch untereinander nicht zusammenhängenden Aufsätzen auch gelegentliche Äußerungen bei der Besprechung fremder Werke und in seiner Autobiographie berücksichtigt werden; außerdem ein Artikel im Literarischen Echo von 1900 und einige Briefe. Wenn man auf Vollständigkeit abzielte, könnte man auch noch zahlreiche, hierher gehörige Stellen aus seinen Romanen anführen. Ich habe im folgenden versucht, eine einigermaßen zusammenhängende Darstellung seiner Theorie zu geben; auf eine urspüngliche geplante, eingehende historische Orientierung mußte ich verzichten, um den Umfang der Arbeit nicht über Gebühr zu erweitern. Das Charakteristische der Spielhagenschen Ausdrucksweise habe ich jedoch, soweit eben angängig, zur Geltung zu bringen gesucht, wodurch allerdings an manchen Stellen Wiederholungen unvermeidlich waren. Auch möchte ich bemerken, daß ich es nicht für meine Aufgabe hielt, die überaus zahlreichen Fremdwörter Spielhagens zu verdeutschen.

„Wer ist Künstler?“ fragt Spielhagen in seiner Gedächtnisrede auf Auerbach und antwortet: „Der, welcher, um seine innere Welt zu äußern, d. h. um die Eindrücke, die Empfindungen und Gedanken, welche der Kontakt mit der Welt in ihm erweckt und entstehen läßt, wiederzugeben, des Gleichnisses bedarf; der also niemals jene Eindrücke, Empfindungen, Gedanken abstrakt gibt, sondern immer gebunden an einen bestimmten Fall, an ein Konkretes, welches denn freilich so geläutert und verklärt sein muß, daß das gedankliche Resultat in ihm ganz vorhanden und erhalten, aber niemals ganz von ihm entbunden und abstrahiert werden kann.“ Hier sieht Spielhagen in Anlehnung an die Vischersche Scheidung von Wissenschaft und Kunst die Aufgabe der letztern in dem Schaffen eines Gleichnisses für das Geschaute und Erkannte. Das Verglichene leuchtet aus dem Kunstwerk als die „göttliche Idee“, die der wahre Künstler „durch die ihm innewohnende, gottbegnadete Kraft dergestalt in das Unzulänglich-Vergängliche zu legen vermag, daß es seiner Bedürftigkeit, soweit Menschenkraft reicht, enthoben . . . aus der Endlichkeit hinüber in das Ewige weist“ (B. S. 219ff.).

„Von allen anderen denkbaren Gebieten unterscheidet sich die Kunst ein für allemal dadurch, daß, wer in ihr produzieren soll, mit einer spezifischen Kraft der Seele ausgerüstet sein muß. Diese spezifische, geheimnisvolle Kraft ist die Phantasie, welche die menschlichen Verhältnisse und irdischen Dinge sub specie aeterni nicht denkt (das tut die philosophische Vernunft), sondern innerlich schaut und in der Darstellung des innerlich Geschauten weiter bis in die kleinste Manipulation der Technik fort-

wirkt, oder aber es kommt ihr Produkt, das schöne Werk, nimmer zustande (Stud. S. B.). „Jene Begabung, welche den Beruf zur Kunst konstituiert, wandelt sich in eine innere Nötigung um, welche es dem Begabten nicht mehr freistellt, ob er dem Berufe folgen will oder nicht, sondern ihn zwingt, demselben nachzugehen, selbst gegen den stärksten Druck und Zwang sich ihm in den Weg türmender Hindernisse. Im strengen Sinne kann deshalb bei dem Künstler von einer Wahl des Berufes nicht die Rede sein, wie bei den übrigen menschlichen Tätigkeiten“ (Stud. S. 9f. u. 12). Jener eingeborene Drang ist aber nicht nur „vom ersten Anfang an gewesen, sondern er ist, auch wenn er völlig latent war, mit keinem erkennbaren Zeichen sich äußerlich kundgab, immer wirksam gewesen. D. h. die malerische, bildnerische Phantasie hat . . . gearbeitet: in der heißhungrigen Aufnahme der Erscheinungswelt, in dem erst tastenden, dann immer sicherern, innern Nachbilden derselben, lange bevor die ungeschickte Hand die ersten Linien auf der Schiefertafel, das erste Kneten eines Stückchens Wachs versuchte. Dasselbe läßt sich von der dichterischen, der musikalischen, von jeder speziellen Phantasie sagen. Bei jeder muß, mag sie mit ihren Äußerungen früher oder später hervortreten, aus der Gewaltsamkeit dieser Äußerung auf ihre frühere, latente, unablässige Wirksamkeit geschlossen werden“ (Stud. S. 13).

Der Verschiedenheit des Ausdrucksmaterials — Wort, Töne, Farben, Stein und Erz — entsprechen (cf. Aristoteles) die verschiedenen Künste. Das konkrete Material der Dichtkunst aber ist das geprägte Wort, das der Ausdruck des individuellen Empfindens, der persönliche Atem ist. Dichter also ist der, „dessen individuelles Empfinden mit dem persönlichen Atem ausströmt, so voll, so ganz, so unmittelbar, daß jeder Versuch, es in ein anderes Material . . . zu übersetzen, ein Aufschub und Aufenthalt und schließlich doch ein Unzulängliches wäre. Und für den es deshalb nur ein Übersetzen gibt, welches im Grunde kein Übersetzen ist, selbst insofern nicht, als das Wort in dem Moment, in welchem sich die Empfindung voll und ganz darein ergießt, seine Prägung empfängt.“

Das geprägte Wort ist das gemeinsame Material aller Arten der Dichtkunst, aber mit dem Unterschied, daß der dramatische Dichter es abgeben muß an den Schauspieler, der Lyriker es in den höheren Lagen der Empfindung oft abgibt an den Sänger und nur der epische Dichter, „des Wortes Leib- und Seeleneigener und souveräner Gebieter," es nicht abgeben kann und sich darum nach dem Worte (ἔπος) nennt. Daher stellt er die epische Kunst als die höchste der Schwestern hin, besonders wenn er aus dem prometheischen Bedürfnis der modernen Menschheit, einen möglichst tiefen Einblick in das menschliche Wesen, die genaueste Kenntnis der Lebensbedingungen zu gewinnen, die Aufgaben der modernen Wissenschaft und Kunst ableitet. Demnach hat die moderne Wissenschaft die Aufgabe, den Menschen in stetem Bezug auf die sozialen und natürlichen Bedingungen seiner Existenz zu betrachten (nach Zola Aufgabe der Kunst, Le rom. exp. S. 19 u. 22), jede Kunst die höhere Aufgabe, ihn darzustellen, den Menschen und immer wieder den Menschen, „der sich objektivieren, sich genießen, verstehen, begreifen, hören, sehen will in jedweder Kunst und in der epischen Kunst, die gleichsam alles zusammenfaßt, dies alles auf einmal zu tun und zu haben versucht". So ist auch für Spielhagen die Epik die höchste, die Universalkunst, aber in anderem Sinne als es für die Romantiker der Roman war (B. S. 20ff. vgl. Fr. Schlegel W. W. III S. 98).

Die Begründung für Spielhagens Behauptung ist kurz folgende: Es ist die Eigentümlichkeit der epischen Phantasie, den Menschen immer auf dem Hintergrunde der Natur, immer im Zusammenhang mit, in der Abhängigkeit von den Bedingungen der Kultur zu sehen. Die anderen Künste tun dies nicht in derselben Ausdehnung und mit derselben Energie: „Die Lyrik hat das Bedürfnis nach dem pragmatischen Zusammenhang des Menschen mit der Natur und Kultur keineswegs", ist zeit- und raumlos. Dem Drama, besonders der Tragödie, ist es so sehr Hauptsache, in den innersten Kern des Seelenlebens einzudringen, die Charaktere ihrer Helden und die Motive, die sie zur Tat treiben, klar-

zulegen, daß Goethe mit Recht Shakespeares Gestalten Uhren vergleicht, die in gläsernen Gehäusen liegen. Daher glaubt Spielhagen eine bedeutsame Klimax darin zu erkennen, daß der lyrische Dichter im Grunde nur sich selbst als Stoff seiner Kunst brauche, der dramatische Dichter eine furchtbare Tragödie zwischen wenigen Personen sich abspielen lassen könne, während der epische Dichter einem unerschöpflichen Stoffe gegenüberstehe, und es sich ihm um den Menschen handele, nicht wie er in seiner Vereinzelung als Individuum in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl oder in Konflikt mit einem anderen Individuum, als handelndes Wesen unter dem Druck und Sporn dieser oder jener Leidenschaft sich darstellt, sondern vielmehr um den Menschen in seiner Totalität, um die Menschheit, die eben nur in der Gesamtheit aller Individuen existiert.

Die Schlußfolgerung, mit deren Hilfe Spielhagen beweist, daß die epische Phantasie, d. h. die in epischen Werken darstellende Einbildungs- und Schaffenskraft, unermüdlich ins Weite strebt und dadurch den Stoff des Epikers unerschöpflich mache, erscheint mir jedoch durchaus nicht einwandfrei. Die Auffassung stammt von Humboldt (a. a. O. S. 139 ff.), und ist bei ihm ebensowenig einleuchtend wie bei seinem Schüler. Als erste Prämisse dient Spielhagen das Bekenntnis Scotts in seiner Einleitung zu „Nigels Schicksale“, daß ihm wider Willen der Stoff unter den Händen angeschwollen sei, die Charaktere sich vergrößert, die Vorfälle sich vermehrt, die Geschichte einen langsameren Verlauf genommen hätte und so sein regelrechtes Haus zu einem gotischen Bau geworden und das Werk geschlossen gewesen sei, ehe er das vorgesteckte Ziel erreicht habe. Spielhagen meint nun, daß Scott sich dessen sowenig zu schämen brauche, wie jemand, den im Schwimmen die Strömung des Flusses vom geraden Wege abtreibe; daß er eben unter der Botmäßigkeit des epischen Gesetzes so habe handeln müssen, „das mit der Gewalt einer Naturkraft wirkt, und dessen Macht er sich um so weniger entziehen kann, je reiner, kraftvoller es überhaupt wirkt.“ Im allgemeinen ist Spielhagen nicht so nachsichtig; das

Geständnis Scotts ist ihm hier nur als Beweis für das, was er behaupten möchte, willkommen.

Als zweite Prämisse für den Schluß dient ihm die Beobachtung, daß nicht die guten, sondern die schlechten Erzähler mit ihrer Geschichte zu Ende sind, wenn sie kaum angefangen haben und daß der gute Erzähler es selten bei einer Geschichte bewenden läßt, sondern alsbald mit einer zweiten beginnt, an die ihn die erste erinnert hat, und so fort, daß auf den Erzähler A ein B das Wort ergreift und eine ganze Gesellschaft den angeschnittenen Stoff doch nicht erschöpfen kann, er sich vielmehr als immer reicher, voller, ausgiebiger erweist (B. S. 46 ff., vgl. Schlegel a. a. O.).

Wie gesagt, hieraus den oben angeführten Schluß ziehen zu wollen, erscheint gewagt und vielleicht nicht ganz glücklich, wenn wir auch verstehen können, was Spielhagen sagen will und er nicht Unrecht hat, wenn er jenen Vorgang des Lebens zitiert, der in der Tat einen Urtypus der epischen Erzählung darstellt (vgl. Friedemann, a. a. O. S. 34 ff. über den Rhapsoden und die Rahmenerzählung. — Gutzkow, Ritter vom Geiste. Einl.). Was er darlegen will, ist, daß der epischen Phantasie eine unüberwindliche Tendenz ins Breite und Weite eignet, dasselbe was er (B. S. 133) als den „ersten Fundamentalsatz der epischen Poesie“ aufgestellt hat. Den Beweis dafür und zugleich das ewig gültige Muster ist ihm Homer, der auch weit über das in den Eingangsversen angegebene Ziel hinaus gestrebt und gerungen hat, bis er nicht nur den umirrenden Mann, sondern die ganze Erde, nicht bloß den Zorn des Thetissohnes, sondern die ganze Skala menschlicher Gefühle und Leidenschaften hinauf und hinunter . . . und abermals gemessen und so den nicht vom Dichter gewollten, aber den durch die Natur der epischen Phantasie geforderten Endzweck, die Darstellung der Menschheit in ihrer Totalität wahr und wahrhaftig . . . erreicht hat“ (B. S. 49 f. u. N. B. S. 72 f.).

Daraus ergibt sich *Spielhagens Definition des epischen Gedichtes: „Das epische Gedicht in seiner höchsten Vollendung ist die durch Erzählung vermittelte dichterische Darstellung der Menschheit, soweit sich dieselbe innerhalb eines Volkes und*

einer gegebenen Epoche manifestiert." Er stellt sie als eine Verbesserung der Humboldtschen Definition hin, welche lautet: „Hiernach könnte man das epische Gedicht als eine solche dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung definieren, welche — nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen — unser Gemüt in den Zustand der lebendigen und allgemeinsten Betrachtung versetzt" (B. S. 50).

Wie wird nun das Material zu diesem Weltbild zusammengebracht? „Durch unablässige, scharfe Beobachtung der realen Welt." Darüber klärt die Betrachtung der Bedingungen des epischen Schaffens auf (B. S. 153—170). „Die Beobachtung ist diejenige Seelentätigkeit, zu welcher die Anlage dem Epiker in besonderem Grade eingeboren sein muß, und die er fortwährend instinktiv übt und kräftigt, bevor er noch Ahnung von der künstlerischen Aufgabe hat, für welche er die sich immer vermehrende Masse der beobachteten Objekte dereinst verwenden wird." Spielhagen zitiert den nach seiner Meinung spezifisch episch veranlagten Goethe: „Wenn ich einmal die Augen aufmache, so sehe ich so ziemlich alles, was zu sehen ist", und fährt fort: „Und daß der episch veranlagte Geist so ziemlich alles, oder sagen wir: alles, sieht, ist es eben, was seine Art von derjenigen anders veranlagter poetischer Geister unterscheidet." In der Annahme einer ausgeprägten, wesentlich epischen Phantasie weicht Spielhagen von Humboldt ab, der nur von der Phantasie oder Einbildungskraft im allgemeinen spricht, die ihm eine konstante Größe, die reine Formtätigkeit ist, die den Seelenzustand der Empfindung und Betrachtung bearbeitet und so aus der Empfindung die Lyrik und Dramatik, aus der Betrachtung — nicht Beobachtung — die Epik entwickelt.

Spielhagen sieht in Schiller den Typus der dramatischen Phantasie, weil seine Beobachtung zwar induktorisch beginne, aber alsbald zur Synthese übergehe und sich zu endgültig sein sollenden Schlüssen resolviere, während Goethe, der Epiker, ruhiger, besonnener, gelassener beobachte, streng induktiv bleibe und wenn er einen Schluß ziehe, es mit der Reservation tue, daß bei

genauerer Beobachtung noch andere, vielleicht den Schluß modifizierende Seiten zu Tage treten möchten (vgl. R. M. Meyer, Goethe I, S. 386 ff.). Das gemeinschaftliche Objekt aller Kunst, den Menschen, sieht Schiller sozusagen abstrakt, untersucht, taxiert ihn, klassifiziert ihn nur auf seinen geistigen Gehalt hin; Goethe stets in dem Doppelverhältnis, in welchem er einerseits zur physischen Natur steht, in die er hineingeboren ist, andererseits zu dem gesellschaftlich-sozialen Milieu, in welchem er sich bewegt, und das ihn wie eine zweite Natur umgibt, deren Einfluß ebenso wie der der wirklichen in Rechnung gebracht sein will, soll das aus der Beobachtung und Erwägung aller dieser Momente allmählich sich im Geiste komponierende Bild des Menschen . . ., der Menschheit, die Wirklichkeit annähernd decken" (vgl. Zola a. a. O. S. 19, 22, 41). Hieraus folgert Spielhagen nun: „Eben diese Methode der Beobachtung, welche in ihrer Konsequenz von selbst zu möglichster Vollständigkeit auch hinsichtlich des Materials führt, ist nicht bloß Goethes Art, sondern jedes — von den Gradunterschieden der Begabung abgesehen — der für die epische Kunst veranlagt ist."

Zu dieser Beobachtung tritt die P h a n t a s i e hinzu und bringt die epische Idee zur Erscheinung in der epischen Dichtung. „Wäre nicht jenes Beobachten von vornherein ein anderes als das Beobachten desjenigen Menschen, der auf das praktische Leben gestellt oder für die Wissenschaft veranlagt ist (vom Dramatiker ganz zu schweigen), so könnte keine noch so helle retrospektive Beleuchtung dem Jünger der epischen Kunst Dinge und Menschen zeigen, wie er sie, wenn er nun zum eigentlichen Kunstschaffen übergeht, braucht und in seinem treuen Gedächtnisse, zum Gebrauch völlig bequem, vorfindet . . . Man kann nur epischer Künstler werden, weil man von vornherein so und nicht anders beobachtete, und man mußte wiederum so und nicht anders beobachten, weil man zum epischen Künstler prädestiniert war; oder kürzer: m a n w i r d e p i s c h e r K ü n s t l e r, w e i l m a n d a z u g e b o r e n i s t."

Das Bezeichnende des epischen Verfahrens ist, daß es von Anfang an induktorisch ist und bis zum Ende induktorisch bleibt,

während für den Tragiker seine intuitive Weltanschauung apriorische Gewißheit hat. „Der Epiker kann, streng genommen, seinen letzten Schluß niemals ziehen, da derselbe immer auf der Übereinstimmung aller möglichen Fälle beruhen müßte, und von diesen möglichen Fällen doch immer nur ein winziger Bruchteil in dem Kreise seines Beobachtungsfeldes liegt, kann streng genommen niemals mit seiner Weltanschauung sozusagen abschließen, sondern muß stets gewärtig sein, daß sich sein Horizont erweitert, und stets bereit, seine Weltanschauung zu modifizieren . . . wie er von diesem Standpunkt die Welt anschaut, das einheitliche Licht, das er von da über die bunte, vielgestaltige Welt strahlen läßt, so daß alles und jedes in diesem Lichte steht, dies und nichts anderes ist, was wir in einem epischen Werke einzig und allein Idee nennen können und deshalb nennen müssen. Die Idee ist eben immer und kann nichts anderes sein: als das Bild, welches der Dichter von der Welt in seiner Seele trägt, und von welchem er in seinem Werke ein Abbild zu geben versucht."

Im Vorwort zu seiner Autobiographie charakterisiert Spielhagen die epischen Dichter als „Menschen, die sich nicht begnügen mit dem, was sie der in das wirkliche Leben spürende Blick finden läßt, sondern die der Dämon treibt, zu dem Gefundenen anderes zu finden, was erst die Vervollständigung und Erfüllung des Gefundenen bringt, und, indem es sich mit jenem vermählt, ein drittes hervorgehen läßt, das sich nie und nimmer begeben kann und doch unser enges Dasein ins Unendliche erweitert". Haben wir im vorigen die Bedingungen des epischen Schaffens betrachtet, so beleuchtet dieser Ausspruch den eigentlichen Schaffensprozeß. Spielhagen erläutert ihn an einem Beispiel aus Hamlet:

Hamlet: Mich dünkt, ich sehe meinen Vater.

Horatio: Wo, mein Prinz?

Hamlet: In meines Geistes Aug', Horatio.

„Was in Hamlets Seele vor sich geht . . . ist noch kein dichterischer Prozeß, es ist eine einfache Operation des Gedächtnisses, ein Stück Erinnerung, hervorgebracht durch die Sehn-

sucht nach dem Vater, von der Lebhaftigkeit der Empfindung in ein besonders klares Licht gerückt, so daß es fast die Farbe der Wirklichkeit annimmt. Es bedarf vielleicht nur noch einer geringen Steigerung der Lebhaftigkeit, und es wird verwechselt. Nun ist zweifellos, daß der Dichter bei seiner Arbeit nicht minder deutlich eine Gestalt, die er in seinem Leben gekannt hat, vor seines Geistes Aug' sehen kann. Aber sie so, wie sie ihm die Wirklichkeit darbietet, in das Kunstwerk hinüberzunehmen, wird er sich hüten, falls er kein Handwerker, sondern ein Künstler, und um so sorgsamer, ein je größerer er ist" (A. W. S. 96 f.).

Als eigentlich schöpfende, erfinderische Kraft tritt also die Phantasie auf, das plastisch Geschaute umgestaltend, idealisierend, zu einem neuen Dasein weckend. Doch in der konkreten Wirklichkeit läßt sich „kein Punkt fixieren, wo die Phantasie, einem deus ex machina gleich, hervor- und hinzuträte". Das Geheimnisvolle, das über ihrem Walten liegt, läßt sie dämonisch erscheinen, wohl in demselben Sinne, in dem Goethe sie in „Meine Göttin" preist, aber auch in bezug auf die ihr innewohnende zwingende Gewalt und Schöpferkraft, der ein wirklicher Dichter sich nicht entziehen kann. „Alle Achtung vor dem Temperament (Zola); aber es deckt die Sache nicht. Ich bleibe bei der Phantasie. Mag man die wunderbare seelische Qualität, die wir so nennen, nun noch so wenig genau definieren können, mag sie undefinierbar sein — wir empfinden ihr Vorhandensein, ihr Fehlen mit derselben Gewißheit, mit der wir in der freien Luft der Berge oder des Meeres freier atmen als im dumpfen Brodem der Städte. Und sie, sie allein, indem wir sie dem einen Schriftsteller zu-, dem anderen absprechen; bei dem einen in höherem Grade finden als bei dem anderen; sie ist es, weshalb wir sagen dürfen: dieser ist ein Dichter, und jener ist es nicht, oder dieser ist ein größerer Dichter als jener" (A. W. S. 144 f.). In der Schärfe, Klarheit und Konsequenz ihres Schauens liegt die einzige Gewähr des Erfolges der Arbeit, die einzige Garantie und Dauer der Gestalten (A. W. S. 104).

„Phantasie haben heißt gewiß noch nicht Dichter sein, aber es ist die Conditio sine qua non des Dichtens.

Die Natur, die es immer auf das Ganze anlegt, hat uns alle — in höherem oder geringerem Grade — mit dieser Vorbedingung ausgestattet . . . Die leidige Regel ist, daß die überaus zarte Gabe der Phantasie in der Rauheit des anspruchsvollen Lebens nicht zur Perfektion kommt, schwächer und schwächer wird, ganz degeneriert . . . Der Dichter ist nun eben der, dem die Gunst des Geschickes die ursprüngliche Stärke der Phantasie bewahrte, der sie durch beständige Übung vermehrte und der nun gar nicht anders kann, als was so klar vor seiner bewegten Seele steht, herauszubilden in gesteigerten Formen und Gestalten . . . Und er wird ein um so größerer Dichter sein, je reicheren Stoff sein zartfühlendes Herz, sein heller Kopf der Phantasie zuführen . . . d. h. ein je vollkommeneres Individuum er ist. Denn streng genommen hat der Dichter nichts anderes zu geben, als sich selbst" (A. W. S. 85).

In diesen Worten liegt Spielhagens Fundamentalsatz: „Finder und Erfinder" klar ausgedrückt, man kann ihn auch mit Goethe als „Dichtung und Wahrheit" formulieren oder mit Dilthey als „Erlebnis und Dichtung". Der Gedanke geht jedenfalls von Goethe aus, in dem er eine besonders typische Verkörperung gefunden hat; aber wohl kaum typischer, wenn auch in viel höherem Grade, als bei Spielhagen, wie ich im zweiten Teile meiner Darstellung zu zeigen hoffe (vgl. Goethe an Eckermann 18. 9. 1823, Dichtung und Wahrheit, Buch 7 u. 13 über die Entstehung seiner Gedichte und des Wilhelm Meister). Ich habe schon darauf hingewiesen, wie Spielhagen unabhängig von Dilthey zu seiner Auffassung gekommen ist, die übrigens aus folgendem Zitat besonders klar hervorleuchtet: „In dem dichterischen Prozesse ist das Substrat („aus der Erfahrung des Lebens"), an welchem die Kraft operiert, die Erinnerung; die Kraft, welche das Substrat für ihre Zwecke verwendet, die Phantasie. Erinnerung nenne ich die Gesamtheit dessen, was die Seele als Niederschlag ihrer Beobachtungen und der Eindrücke, welche sie von der Außenwelt erfahren, in sich aufgespeichert hat und bewahrt, um aus diesem Vorrat nach Bedürfnis zu schöpfen . . . In der Phantasie sehe ich die Fähigkeit der Seele, durch Zusammen-

wirken des in der Erinnerung von einander Entfernten, durch Assoziation des einander Ähnlichen, systematisches Ordnen des vom Zufall uns chaotisch gegebenen Erfahrungsstoffes unter einem bestimmten, von praktischen Interessen nicht berührten, nur auf die Wesenheit der Dinge gerichteten Gesichtspunkte etwas zustande zu bringen, was — allerdings nur in diesem Sinne — ein Neues, noch nicht Dagewesenes genannt werden kann — das Dichtwerk" (A. W. S. 95 f.).

Aus der liebevollen Beobachtung der umgebenden Natur und der Notwendigkeit, mit der die epische Phantasie alle Gestalten in einer bestimmten Umgebung und in innigem Zusammenhang mit der physischen Natur erblickt, leitet Spielhagen die Naturliebe als eine notwendige Eigenschaft des Epikers ab: „Unzweifelhaft haben die epische Muse und die Natur von Anbeginn der poetischen Regung im Menschenherzen einander gesucht, bis sie im Liede von dem heimwärts strebenden Odysseus sich zu einem Bunde vereinigten, der nie wieder getrennt werden kann. Zwar ruht ja alle Dichtkunst auf dem Grunde der Natur, aber in ihren verschiedenen Gattungen doch in ganz verschiedener Weise . . . Dem Epiker sind die Mächte der Natur, mögen sie nun der kindlichen Phantasie als Götter erscheinen oder der geschulten in ihrer wirklichen Gestalt, gute Freunde, ohne deren Beistand er sein Gewerbe weder treiben könnte noch möchte" (F. II S. 64 f.). Es ist wieder der Einfluß Homers, der sich hier geltend macht (vgl. F. I S. 75 ff., V. II S. 1—47, Stud. S. 327), daneben der Spinozas und Goethes: Naturbeseelung, inniges Hineinfühlen und Verstehen der Natur, die dem Epiker zum Vorbild und Lehrer wird „in ihrer grundmäßigen Stetigkeit, ihrer heiligen Scheu vor allem Sprunghaften, Unvermittelten, in der liebevollen Sorgfalt, mit der sie das Kleine und Kleinste hegt, das Große und Größte nicht zuläßt, es habe denn zuvor alle Stadien, die bis dahin aufwärts tragen, gewissenhaft durchmessen."

* * *

Das Epos bietet jedoch nach Spielhagen keine dem modernen Weltbild entsprechende Ausdrucks-

möglichkeit (vgl. Dilthey, Poetik S. 420 f.). Sein Beweis geht aus von Schillers Briefen an Körner über die von diesem angeregte Friedericiade (20. Okt. 1788, 9. u. 20. März 1789, Ausg. v. Jonas II S. 131 f. (249) u. 252 ff.). Dort heißt es: „Alle Schwierigkeiten, die von der so nahen Modernität des Sujets entstehen, und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstande würden mich so sehr nicht schrecken . . . Ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein als eins in der Kindheit der Welt. Und eben das ist's, was mich an dieser Idee so anzieht. Unsere Sitten, der feinste Duft unserer Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen, harmonischen Einheit leben, so wie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur usf. anschaulich leben . . . Die Haupthandlung müßte womöglich sehr einfach und wenig entwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bliebe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen; es gibt kein anderes Muster als die Iliade." Spielhagen findet, daß die epische Aufgabe nicht schlagender charakterisiert werden kann, daß aber Schiller irrt, wenn er die Unverträglichkeit des modernen Stoffes mit dem epischen Ton nur scheinbar findet. Er selbst hält sie für „faktisch, reell, so reell, daß ihre Überwindung nicht eine Schwierigkeit, sondern ganz einfach eine Unmöglichkeit ist".

Der alte epische Ton kann nach seiner Ansicht heute nicht mehr passen, „weil die Kunstgebilde gleich denen der Natur weder Kern noch Schale haben, sondern alles, was sie sind, mit einem Male sind, d. h. weil die tiefe Harmonie zwischen Form und Inhalt nur daraus erwächst, daß beide miteinander geboren werden und untrennbar sind". Schiller verstand unter dem „epischen Ton" Vers und Rhythmus und hatte sich bereits für die Ottaverime entschieden. Spielhagen hält den Vers zwar für die absolut notwendige Form des antiken Epos, dem er zugleich „der kostbare, zusammenhaltende Einband, der Ariadnefaden für den Sänger und der Züchtiger der Phantasie war, die durch ihn

gezwungen wurde, die Dinge und Menschen idealisch zu gestalten". „Man kann in einem Hexameter nicht einmal von einem Thersites sagen, daß er . . . verschnupft gewesen sei. Wir Moderne aber müssen dergleichen sagen können . . . wir müssen sogar unsere Helden in Schlafrock und Pantoffeln sehen dürfen . . . weil unsere modernen Augen faktisch anders sehen als die der Alten; weiter, unendlich weiter und wieder auch das Nah und Nächste, das jene mit ihrem makroskopischen Blick nicht einmal gesehen haben würden, wäre es vorhanden gewesen. Denn die Welt ist nicht nur weiter geworden, . . . sie ist auch in jedem Punkt wieder reicher geworden, . . . in der physischen Natur . . . in unserm Hirn und Herzen . . . Das läßt sich in Verse nicht mehr fassen; das läßt sich nicht mehr singen, das läßt sich nur noch sagen." „Und deshalb, weil der neue Inhalt nicht mehr in die alte Form zu gießen ist, die er ohne weiteres zersprengen würde, deshalb ist, was Schiller hier plant, dem modernen Epiker genau so unausführbar, als der Natur eine Eiche wäre, die ganz Eiche ist, bis auf die Rinde, die von einer Palme sein sollte" (B. S. 50 ff.).

Wie Spielhagen diese formalen Bedenken gegen ein modernes Epos aus der Beschaffenheit des modernen Weltbildes ableitet, so zeigt er weiter, daß heute überhaupt die sämtlichen Voraussetzungen für das Zustandekommen eines Volksepos fehlen. „Mythos und Sage, die tiefen Quellen, aus welchen es sich nährt, sind versiegt; das Volk dichtet nicht mehr mit dem Sänger; die Buntscheckigkeit der Gesellschaft, ihre Zerklüftung in zahlreiche, durch Bildung, Vermögen und Ansehen streng geschiedene Klassen; das Raffinement der Kulturverhältnisse; die Teilung der Arbeit ins Endlose; der Weltverkehr, welcher die Erdfernen rastlos miteinander verbindet und an den Unterschieden der Rassen und Nationalitäten nagt wie die steigende Flut am Ufersaum — alles dies sind unüberwindliche Hindernisse für die Palingenese des Volksepos" (N. B. S. 52 f.).

Dagegen wird Spielhagen nicht müde, die homerischen Sänger (Sp.'s Auffassung ist durch Wolfs Prolegomena bestimmt) glücklich zu preisen wegen ihrer unendlich günstigeren Schaffensbedingungen, so in dem Homeraufsatz seiner Vermischten Schriften,

in den Beiträgen S. 134 ff. u. 322, in seiner Studienmappe S. 20 f. und 327 f., in den Neuen Beiträgen S. 52 ff.

Dem antiken Epos ist jedoch nach Spielhagen ein legitimer Erbe in dem modernen Roman erstanden, aber er kann „seine Aufgabe, die weite Welt zu umschweifen und sich liebevoll in das kleinste Detail zu versenken, nur lösen, wenn er das Wort, ledig der Fesseln von Metrum, Rhythmus und Reim, zur völligen Freiheit entbindet als Organon des durch kein ästhetisches Dogma, keine traditionellen Gepflogenheiten beschränkten, völlig freien, die Welt durch das Medium der Phantasie betrachtenden Geistes" (N. B. S. 53 f. u. B. S. 54). Indem Spielhagen so den formalen Unterschied zwischen Roman und Epos auf die stoffliche Verschiedenheit gründet (s. dagegen Gebr. Hart a. a. O. S. 11 f. u. 18), bricht er mit einer früher vielfach herrschenden Ansicht, die, wohl infolge der Entstehung des modernen Romans aus den Prosaauflösungen der höfischen Epen, nur einen Unterschied der Form zwischen den beiden Dichtungsarten anerkannte (vgl. Wackernagel, Poetik S. 245 f. W. Scherer, Poetik S. 248. Rehorn, Der deutsche Roman S. 3 ff. Riemann, Goethes Romantechnik, Einl. Mielke, Der deutsche Roman, Einl. Lehmann, Deutsche Poetik S. 142 ff.). — Spielhagen grenzt den Roman in bezug auf Wesen und Aufgabe von der Wissenschaft ab. Beide haben, wie schon oben erwähnt, als gemeinsamen Gegenstand „den Menschen in der vollen Breite und Tiefe seiner Beziehungen zu seinesgleichen und seiner Natur"; sie haben nun auch „ein und dasselbe Organon, das prosaische Wort", und daher liegt, wie Spielhagen meint, für viele (Zola) die Verführung nahe, das gleiche Ziel auch mit den gleichen Mitteln, auf dem gleichen Wege erreichen zu wollen. Aber diese Wege, betont er, „sind himmelweit verschieden; so weit, wie es der einzelne konkrete Fall von der Regel ist, die aus der Fülle sämtlicher konkreter Fälle abstrahiert wurde; so verschieden, wie die Tätigkeit der Phantasie von der reinen Vernunft und Urteilskraft; so verschieden, wie die künstlerische Darstellung von der wissenschaftlichen Analyse und Synthese" (B. S. 55 f.). Und so erkennt er die durch die Ver-

schiedenheit der geistigen Funktionen und die obligaten Methoden der Darstellung ein für allemal gesetzte, unübersteigliche Grenze zwischen beiden als unbedingt feststehend an (vgl. Gebr. Hart S. 56, Zola, Le Rom. exp. S. 49, Lehmann a. a. O. S. 159). Aber — meint er — vielleicht kann „keine Kunst und kein anderer Zweig der Dichtkunst die furchtbare Konkurrenz der Wissenschaften so gut aushalten als der Roman, weil ihm unbedingt eine einschneidende Wichtigkeit für das geistige Leben der modernen Menschheit beizumessen ist. Den Beweis dafür sieht Spielhagen darin, daß der Roman nicht nur in das Geistesleben fremder Nationen aufgenommen wird, sondern sogar fast das Einzige ist, wodurch das eine Volk in den Gesichtskreis der tieferen Bildungsschichten eines anderen Volkes hineinragt, weil er eben „ein so bequemes, ausgiebiges, zweckdienliches Vehikel der Mitteilung der respektiven geistigen Interessen und Bedürfnisse hinüber und herüber ist" (B. S. 37 f.).

In anbetracht dieser hohen Bedeutung des Romans glaubt Spielhagen die Konsequenzen aus dem Gesagten recht straff ziehen zu müssen. Die erste Forderung an den Romanschriftsteller ist daher, daß er den unendlichen Stoff, den er findet, mit höchstem Scharfsinn prüfe, entwirre, sichte, ordne, damit es ihm gelingt, ein Fragment des modernen Weltbildes zu finden, an dem er den Inhalt der Zeit auf seine Weise möglichst vollkommen demonstrieren kann (Stud. S. 327). Er muß im Hinblick auf seine eigene epische Kraft und auf das Maß der Empfänglichkeit seiner Leser ein Stück von dem unendlichen Gebiete absondern und sich, im Gegensatz zu Homer, mit weiser Mäßigung innerhalb dieser Grenzen halten.

Er muß den Stoff aber nicht nur quantitativ sorgsam abwägen, sondern ihn auch wegen des innigen Zusammenhanges der modernen Menschen mit den Kulturverhältnissen „aus der idealen Zeitlosigkeit des antiken Epos" in eine ganz bestimmte Zeit verlegen. Er muß sich entscheiden, ob er einen historischen oder einen modernen Roman (d. i. einen Zeitroman) schreiben will; denn diese beiden sind die Erben des alten Epos.

„Wie dieser die ewige Betrachtung und Darstellung des Werdenden zu seiner Aufgabe hat, so jener die ewige Betrachtung und Darstellung des Geschehenen“ (B. S. 13).

Spielhagen nennt jeden Roman einen modernen (er gibt selbst zu, daß die „Abbreviation allerdings recht unlogisch“ ist), der in der Gegenwart, d. h. in einer Zeit spielt, welche noch im vollen Lichte der Erinnerung der jetzigen Generationen liegt, während er im anderen Falle von einem historischen Roman spricht, so schon bei Fritz Reuters „Ut de Franzosentid“. Er hält diesen allein schon deshalb für ganz vorzüglich, weil er so nahe an der Grenze der beiden Arten liegt, so daß seine Quellen noch nichts von ihrer Frische verloren haben. „Der Dichter muß für die Geschichte, die er erzählen will, wenn nicht die frischeste Quelle der mündlichen Tradition, so doch Quellen haben, die noch frisch fließen und vor allen Dingen reichlich fließen, da er sonst in die Gefahr gerät, im Sande dürrer Gelehrsamkeit stecken zu bleiben, oder wie das Maultier des Dichters im Nebel seinen Weg suchen zu müssen, auf dem ihm niemand mit gesunden Sinnen folgen kann und mag“. „Denn Phantasieren heißt noch lange nicht künstlerische bzw. dichterische Phantasie haben, am allerwenigsten epische, die, wie wir wissen, die des betrachtenden Dichters ist, der seine Menschen also immer sehen muß; und sie notwendig . . . immer auf dem Hintergrunde der Natur und im Zusammenhang mit dem jedesmaligen Kulturstande sieht. Wie kann er aber sehen, wo nichts oder nichts mehr zu sehen ist? Wo die Woge der Zeit das Menschentreiben bis auf kaum erkennbare Spuren und vielleicht spurlos verwischt hat. Des epischen Dichters Menschen sind nicht, wie die des Dramatikers, Uhren unter einem Zifferblatt von Glas; seine Uhren müssen Gehäuse haben, von Gold, Silber oder Tombak — gleichviel, aber ohne Gehäuse nehmen wir sie nicht“ (B. S. 57 ff.). Dies bedeutet eine Verurteilung des historischen Romans, wie sie schroffer nicht gedacht werden kann. Sie findet einerseits ihre Erklärung darin, daß Spielhagen nie ein rechtes Verhältnis zur Geschichte gewinnen konnte, andererseits in seiner Ansicht, daß auch der historische Dichter streng genommen nichts anderes könne als

der moderne, nämlich „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen", und daß für ihn daher das Wort gelte: „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eig'ner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln" (B. S. 13).

Die Schwierigkeit dieser Gattung scheint ihm in der Belebung der historischen Personen zu liegen, die er Statuen vergleicht, welche die Wissenschaft in einer bestimmten Stellung ausgemeißelt hat, und die etwas unheimlich Gespenstisches bekommen, wenn sie plötzlich anfangen, die Glieder zu regen, den Marmormund aufzutun und allerhand Worte nach des Dichters Belieben zu sprechen beginnen (B. S. 16). Besonders mißlich scheint es ihm, eine historische Person zum Helden, also zum Mittelpunkt zu machen, weil „diese Personen den Dichter binden, und er darüber die Freiheit der Bewegung, deren er durchaus bedarf, um seinem Stoffe alle Seiten abzugewinnen, einbüßt." Er ist der Ansicht, daß dadurch die erstrebte Totalität des Weltbildes leidet. Obwohl der Dichter, der als solcher den Stoff „gar nicht abstrakt denken" kann, ihn „von vornherein zunächst an eine Person mindestens gebunden findet", die der Träger der Idee, das Gefäß des Inhalts sozusagen ist, darf die große geschichtliche Handlung und Person nur den Hintergrund des Romans bilden."

Aber wollte man dies zur Norm erheben, so käme der arme historische Dichter wahrlich aus der Scylla in die Charybdis, da er für die in den Vordergrund zu stellenden einfachen Menschen, die zu jener Zeit gelebt und gestrebt haben, wenig Material findet. „Denn von dem Drum und Dran wissen die divinatorischen Herren nicht mehr, als sie aus den gleichzeitigen Quellen schöpfen können, an die denn auch wir — weil es sicherer ist — uns lieber direkt wenden; oder aber solche Quellen sind überall nicht vorhanden, so ist, was sie uns nach dieser Seite bieten, besten Falles ein pis aller und faute de mieux" (N. B. S. 20). Und „da bleibt dem historischen Dichter denn nichts übrig, als den Helden aus der Tiefe seines Gemüts zu konstruieren . . . oder frischweg einen jungen Mann seiner Bekanntschaft in das betreffende Kostüm zu stecken . . ." Nur so kann sich Spielhagen erklären,

„weshalb die meisten Helden in den historischen Romanen entweder so sonderbar verschwommene Gesellen sind wie die Ivanhoe und Quentin Durward in Walter Scotts ... Romanen oder mit den Herren X und Y unserer Bekanntschaft eine so frappante Ähnlichkeit haben" (B. S. 14ff.). Er bewundert deshalb an Goethe, daß es ihm völlig ferngelegen habe, „jenes hybride Genre der epischen Dichtkunst auch nur in Angriff zu nehmen"; er, der wohl ein Ohr hatte für die Stimme des Geistes vergangener Zeiten, „aber dem seine Ästhetik sagte, daß eines sich nicht für alles schicke und was dem Dramatiker (Goetz, Egmont) recht, dem epischen Dichter noch durchaus nicht billig sei" (N. B. S. 68f.).

Man darf sich nicht wundern, daß diese Ansichten häufig bekämpft worden sind, so von Klemperer (a. a. O. S. 147f.) und Schierding (a. a. O. S. 4). Ersterer erkennt richtig, daß Spielhagens Abneigung gegen den historischen Roman Gemütssache ist. Aber ich halte es für unberechtigt, daraus eine Abhängigkeit von Wienbarg abzuleiten, weil der Dichter, der so genaue Rechenschaft von all seinen Studien gibt, Wienbarg niemals erwähnt und es ganz gewiß getan hätte, wenn von einer so starken Beeinflussung, wie Klemperer sie hier und an anderen Punkten annimmt, die Rede sein könnte. Hier sind Klemperers Ausführungen zum Teil eine direkte Verkennung der Ansichten Spielhagens, z. B. sein Einwand, daß auch der historische Dichter wie der Gegenwartsdichter ein Werden, der Gegenwartsdichter ein Abgeschlossenes darstellen könne. Als ob Spielhagen das Gegenteil behauptet hätte! Es ist doch klar, daß ein historischer Roman ein Werden darstellen muß, nichts anderes tun kann, ebenso wie jeder moderne Roman. Die äußere Form der Einkleidung, d. h. ob wir es mit einer aufbauenden, nach vorwärts schreitenden Handlung oder mit einer rückwärtsblickenden, chronikartigen Erzählung zu tun haben, ist lediglich eine Frage der Technik; beide Arten sind sowohl für den historischen als für den modernen Roman möglich. Daß Spielhagen vielmehr der Ansicht ist, auch der historische Roman habe ein Werdendes darzustellen, geht daraus hervor, daß ihm das Bild des Helden,

wie die Geschichte es uns liefert, zu fertig, zu versteinert und der Stoff zu sehr abgeschlossen erscheint. Das zeigt seine Ausführung auf S. 17 der Beiträge deutlich. Er braucht eben die Ausdrücke „Werdendes“ und „Geschehenes“ in dem Sinne von Gegenwart und Vergangenheit.

Es ist aber unmöglich, wie Klemperer vorschlägt, eine Scheidung der beiden Arten nicht vom Stoff, sondern von der aktiveren oder beschaulicheren Gemütsart des Dichters abhängig zu machen. Ich sehe nicht ein, daß der beschaulichere Dichter unbedingt zu einem Stoff der Vergangenheit greifen wird; er kann gerade so gut ein Vorkommnis der Gegenwart wählen und umgekehrt der aktiver veranlagte Dichter ein solches der Vergangenheit. Auch ist es falsch zu sagen, Spielhagens Abgrenzungen hätten das Wesen der Sache nicht getroffen. Ich finde im Gegenteil, daß er sehr richtig die Fehlerquelle für den historischen Roman in der Gelehrsamkeit erkannt hat, die notwendig ist, um das Kulturbild längst vergangener Tage lebendig zu machen. Dafür sind die Romane von Ebers ein eklatantes Beispiel. Hat Spielhagen nicht ferner recht, wenn er bezweifelt, daß das Studium und innere Schauen die Autopsie vollkommen ersetzen und den Dichter befähigen können, eine Welt, die längst in Trümmer fiel, in epischem Sinne vollständig wieder aufzubauen! Ebenso ist seine Forderung, der wirkliche, geschichtliche Held der Zeit dürfe nicht Held der Romanhandlung sein, durchaus nicht unbegründet. Hat doch dieselbe Frage in bezug auf das Drama die größten Tragiker, so Schiller, Kleist, Hebbel, Wildenbruch, aufs Lebhafteste beschäftigt. Daß es ferner Spielhagen nicht gelungen ist, eine ganz strenge Scheidung zwischen dem modernen Roman und dem Zeitroman vorzunehmen, liegt in der Natur der Sache; wie denn auch neueste Ästhetiker im Zeitroman eine Art des historischen Romans erblicken. Die Tatsache, daß Zeitromane nach wenigen Jahrzehnten schon historisch werden, beweist die Unmöglichkeit, eine feste Grenze zwischen den beiden Arten zu ziehen. Nach Otto Ludwig bedeutet der Ausdruck „historisch“ in diesem Sinne „weiter nichts, als daß der Roman nicht isoliert sein soll vom großen Geschichtsleben der Welt; er soll auf einem wirklichen

Raume in dieser Welt und in einer wirklichen Zeit derselben spielen und das allgemein Interessante der Fabel dadurch modifiziert sein“ (W. W. hersg. v. Bartels VI. 223).

* * *

Wie Spielhagen richtig die Fehlerquelle für den historischen Roman aufzeigt, so erkennt er klar, daß es auch für den modernen Roman Schwierigkeiten gibt, die aus dem Wesen desselben erwachsen. „Jede vollendete Kunstleistung ist der siegreiche Ausgang des Kampfes mit einer gewissen Gefahr, welche jeder speziellen Kunst aus ihrem Sonderwesen heraus erwächst“ (B. S. 175). Das Wesen der epischen Natur birgt nach ihm sogar zwei Tendenzen in sich, die jede für sich, wenn man sie sich selbst überließe, das Kunstwerk unmöglich machen würden. Die erste von ihnen ist das ruhelose Streben der epischen Phantasie nach größtmöglicher Ausdehnung ihres Horizontes, das Trachten des epischen Dichters, ein Weltbild zu geben. Die zweite liegt in der straffen Bindung der epischen Phantasie an die individuelle und daher auch partielle und zufällige Beobachtung. Sucht jene in ihrem ungezügelten Drange Stoff auf Stoff, Handlung auf Handlung zu häufen, den Überblick dadurch zerstörend (vgl. S. 67 ff.), so bringt diese es schwer zu einem Überblick, weil sie zu sehr am Einzelnen der zufälligen Beobachtung und Erfahrung haftet. So macht jede an sich schon ein wirklich gutes Weltbild unmöglich, und sie liegen überdies untereinander im Streite (B. S. 177 ff.).

Das Mittel zur annähernden Lösung des Widerspruches findet Spielhagen in der von ihm geforderten „objektiven Methode“, „der einzig wahrhaft so zu nennenden episch-poetischen Form“, „der allein dem Objekte adäquaten Darstellung“ (B. S. 201). Denn ein Kunstwerk ist eine zur Erscheinung gebrachte (objektivierte) Idee und der Künstler derjenige, der innerhalb der Grenzen seiner Kunst, d. h. mit den Mitteln seiner Kunst eine Idee zur Erscheinung zu bringen vermag (V. I. S. 176 f.). Humboldt leitet dies Gesetz aus der bildenden Kunst ab, deren Objektivität in der vollen Kongruenz zwischen Idee und Form bestehe. Hiervon ist Spiel-

hagen ausgegangen, das zeigen sein erster Aufsatz (V. I. S. 176ff.) und seine Ausführungen in der Autobiographie (F. I. S 376ff., II. S. 198 u. 211ff.).

Wir hörten früher, daß die Menschheit, das Weltbild, Gegenstand der epischen Kunst sei. Damit nun das Abbild dem Urbild möglichst entspreche, muß es dessen Natur nachzukommen suchen, d. h. in jedem Punkte Energie, Tätigkeit, Handlung sein. „Welches Mittel gewährt dem Epiker seine Kunst? nur eines! Wie kann er die Welt gestalten, die sich ihm gestalten soll und muß? nur auf eine Weise! nur dadurch, daß er Gestalten schafft, daß er diese Gestalten handeln läßt" (B. S. 89). „Die Herausarbeitung der Menschen, d. h. das dichterische A und O kommt durch das einzige legitime dichterische Mittel zustande: dadurch, daß der Dichter sie sich selbst darstellen läßt, indem er sie in Bewegung, d. h. in Handlung bringt, wo sie dann ja, sie mögen wollen oder nicht, durch ihr Tun und Lassen, ihr Reden und Schweigen ihr natürliches Wesen .... offenbaren müssen" (Stud. S. 339).

Von einem dichterischen Roman verlangt daher Spielhagen, „daß er zuerst und zuletzt, wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig ausnahmslos verschwindet, so, daß er auch nicht die geringste Meinung über sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im Ganzen oder eine spezielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihilfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen. Weiter: daß die handelnden Personen, wie im homerischen Epos, ständig in Bewegung sind, so daß die Gesamthandlung — an welcher sie alle, jede in ihrer Weise, partizipieren — nicht einen Augenblick ins Stocken gerät. Die Gesamthandlung, über die laxere Praxis des homerischen Epos hinaus, wie einen bestimmten Anfang so ein bestimmtes Ende hat." Technisch ist dies zu erreichen durch die Schaffung eines Helden als Mittelpunkt einer

um ihn sich gruppierenden, auf ihn sich beziehenden und dadurch einheitlichen Handlung (vgl. B. S. 73 f.). Schließlich muß, wenn die Handlung „ihren Lauf vollendet, wie bei jedem wahrhaftigen Dichterwerk, ein bedeutendes Stück Menschenleben und Treiben übersichtlich vor dem Leser liegen, so daß es als pars pro toto zwanglos genommen werden kann" (N. B. S. 54 f.).

Diese Forderungen ziehen sich wie ein roter Faden durch alle seine Schriften, von der ersten bis zur letzten, sie bilden sein ceterum censeo, das er unermüdlich in allen Variationen wiederholt, so auch in seinen sogenannten „Fundamentalsätzen der epischen Dichtung" (B. S. 133 f.). Er leitet sie, in Anlehnung an Lessing und Humboldt, aus Homer ab, dessen Objektivität er nicht genug bewundern kann, weil sie einen ungeheuren Vorzug vor dem modernen Roman bedeute, der auch im besten Falle noch subjektiv sei (vgl. Goethe: „Der Roman ist eine subjektive Epopöe"). Daran hält er fest, allen auf die Wesensverschiedenheit der beiden Dichtungsarten gegründeten Einwänden zum Trotz (B. S. 90). Es berührt sonderbar, wenn er an Goethe und Schiller tadelt, „daß sie fast ausschließlich die homerischen Epen im Auge hatten, aus ihnen die epischen Gesetze deduzierten und mit dem Bilde, welches sie sich von ihnen gemacht, das Drama konfrontierten, anstatt für das Epos den Roman als heute noch einzig mögliche Dichtungsart zu substituieren und ihn und seine Anforderungen mit dem Drama und seinen Anforderungen in Parallele zu stellen", wenn er richtig erkennt, daß durch diese unterbliebene Reduktion eine gewisse Unsicherheit und Unklarheit in der Ästhetik der epischen Poesie entstanden sei und diese auch bei Humboldt und Wilhelm Scherer nachweist (N. B. S. 58 ff.). Er selbst stellt zwar den Unterschied zwischen Epos und Roman fest, zieht aber nicht die vollen Konsequenzen. Er findet, teilweise in Anlehnung an Fr. Schlegel, eine Reihe von Gründen, die dem homerischen Sänger die unübertreffliche, ideale Objektivität, das vollständige, bescheidene Zurücktreten des dichterischen Ich hinter den dichterischen Genius des Volkes ermöglichten. Die Einwirkungen seiner Zeit und Kultur waren dem homerischen Dichter ebenso günstig und fördernd, wie sie für den modernen Dichter

hemmend und hindernd sind. Auf diesem lasten schwerer als auf dem Durchschnittsmenschen die Not, die Kämpfe der Zeit, und wenn er seine Begabung, seine Kraft dem Gemeinwohl weiht und nach nichts als Wahrheit und Fortschritt trachtet, so muß er schließlich doch von der Mitwelt, die für seine Ideale nicht reif war, an die weiseren Richter der Zukunft appellieren (B. S. 134—145). Auch ist es überaus schwierig für ihn, bei der ungeheuren Vielfältigkeit und Zerspaltung des modernen Weltbildes den richtigen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus er alles und jedes in einer richtigen und klaren Beleuchtung darstelle: die Idee — das Weltbild in seiner Seele —, sowie ihr Abbild — sein Werk. Es ist jedenfalls mißlich um die Vollständigkeit und Allgemeinheit dieser Idee bestellt, und das Abbild kann auch im besten Falle nur fragmentarisch und relativ (d. h. für einen Teil seines Volkes) wahr und überzeugend ausfallen (B. S. 168 ff.).

Da erscheint es nur zu begreiflich, daß der Romandichter die strikte Objektivität nicht wahren kann und in Fehler verfällt, die ihr direkt zuwiderlaufen, Fehler, die über die im allgemeinen bewilligte, weil unabweisbare Subjektivität des modernen Dichters hinausgehen (B. S. 173), und von denen der eine gegen die innere, der andere gegen die äußere Objektivität gerichtet ist. Spielhagen unterscheidet nämlich die „rein technische und im engeren Sinne poetische Objektivität“, die das Resultat der epischen Darstellung durch handelnde Menschen ist, von der „höheren Objektivität“, der nach allseitiger Billigkeit strebenden Darstellung (B. S. 172). In seinem Aufsatz über „Objektivität im Roman“ hat Spielhagen nur die erstere im Auge gehabt und wohl auch an eine solche Unterscheidung noch gar nicht gedacht. Eine Fußnote (B. S. 172) bestätigt Otto Brahm gegenüber (Voss. Ztg. 27. 11. 81. B.), daß es, wenn nicht zwei Methoden der Darstellung, so doch „zwei Arten der Objektivität, eine der Form und eine der Sache“ gebe. Er scheint die Scheidung, die nicht vollständig durchgeführt ist, erst dieser Anregung zu verdanken, die der Drucklegung seiner Beiträge (1882) unmittelbar vorausging.

Gegen die Objektivität der Sache fehlt der Dichter durch die Tendenz, die eine „grausame Gefahr" bedeutet und besonders leicht aus einem zeitlich naheliegenden Stoffe erwächst, „mit dem wir uns noch durch einen ununterbrochenen Zusammenhang geistig und gemütlich verbunden wissen, der uns also ganz entschieden angeht, vielleicht sehr viel angeht" (B. S. 59), so daß die sachliche Kühle an der tiefen Beteiligung des Herzens scheitert. Der Dichter befindet sich in einem bösen Dilemma, indem er „ein Kind seiner Zeit ist, nur etwas ist, wenn er es ist und es doch nicht sein darf, das Höchste nur erreichen kann, wenn er vermocht hat, sich über seine Zeit zu erheben" (Stud. S. 32). Er ist nie „sicher, daß er die Gunst des Fragments seines Volkes, welche er sich mühsam genug errungen, nicht bei der nächsten Gelegenheit, ich meine mit seinem nächsten Werk, grausam verscherzt". Darf es uns wundern, daß er sich wenigstens bemüht, diese sich zu bewahren? Ebenso kann er angegriffen werden, wenn er weiter sieht als seine Zeitgenossen, so daß er im Rechte ist und jene im Unrecht (Stud. S. 1—46). Beide Fälle nennt Spielhagen „tendenziös im guten Sinne" sein und hält sie für erlaubt, weil der Dichter gar nicht anders könne, als auf einem bestimmten Standpunkte stehen. Er preist den Dichter und den Leser glücklich, wenn dieser Standpunkt fest gegründet und möglichst hoch ist. Denn die Kraft, überhaupt einen Standpunkt einnehmen und sich auf ihm halten zu können, erscheint ihm als die Hauptsache im Leben und in der Kunst, als eine Bürgschaft, „daß der betreffende, kraftvolle Mensch, der kraftvolle Künstler vom Leben selbst, von seiner Kunst selbst getragen und höher gehoben wird", mit seinen höheren Zielen wächst (B. S. 66 ff.).

Somit glaubt Spielhagen sich berechtigt, von einer unabweisbaren Tendenzmäßigkeit für den modernen Roman zu sprechen, besonders da selbst das antike Epos die innere Objektivität verletzt durch „die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten zwischen den kämpfenden Parteien in der Ilias; die Geflissenheit, mit welcher die Trojaner als die Beleidiger und Herausforderer, die Griechen als die Provozierten und Rächer ihrer beleidigten Ehre dargestellt werden; die Vorliebe, mit welcher die Sänger

die Großtaten ihrer Nationalhelden melden, während sie den Helden der Gegenpartei den verdienten Ruhm mit etwas karger Hand zumessen“ (B. S. 140). Und dieser Mangel an Sympathie ist sogar so stark, daß er sich nach Spielhagen in einen ästhetischen Mangel umsetzt: „Die Gestalten der troischen Helden und die Vorgänge auf ihrer Seite sind nicht mit der plastischen Kraft herausgearbeitet, stehen nicht in derselben satten und hellen Beleuchtung wie die griechischen.“ Spielhagen entschuldigt dies, „weil auch in der Poesie, wie in allen menschlichen Dingen, Kopf und Herz zusammen arbeiten, weil die Liebe das innnere Auge feit, die Gleichgültigkeit es stumpf macht und der Haß es verdunkelt“ (B. S. 140 ff.).

Ferner muß er in bezug auf das Weltbild der homerischen Gedichte notgedrungen die Einschränkung machen, daß es ein Bild der Welt ist, „angeschaut durch ein Griechenauge“. Er macht daher die entsprechende Bestimmung bei der oben (S. 19 f.) zitierten Definition des epischen Gedichtes. Wenn er auch richtig sagt, daß die nationale Einseitigkeit weit verschieden sei von jener individuellen, zu welcher der moderne Dichter ein für allemal verurteilt ist, so versäumt er auch hier, die vollen Konsequenzen zu ziehen. Es zeigt sich in diesen Ausführungen, daß seine Begriffe über die innere Objektivität sich nicht zu der Klarheit durchgerungen haben, die uns wegen ihrer Wichtigkeit für die Praxis wünschenswert gewesen wäre.

In bezug auf die äußere Objektivität herrscht Klarheit, Bestimmtheit und Folgerichtigkeit bei Spielhagen. Alles, was er verlangt, wenn er von den „Kardinalgesetzen der Objektivität“ spricht und in ihrer strikten Befolgung das Allheilmittel erblickt, bezieht sich von Anfang bis zu Ende auf die rein technische Seite (vgl. Friedemann, a. a. O. S. 3 ff.): „Es gibt nur eine Darstellungsweise; alles für, alles durch die Personen! Der Dichter als solcher hat mit dem Leser schlechterdings nichts zu schaffen, hat ihm kein Wort zu sagen, keines!“ (B. S. 90). „Du sollst uns Menschen handelnd vorführen, du sollst dies und nichts anderes tun, weil du nichts anderes tun kannst, ohne in demselben

Moment aufzuhören, ein epischer Dichter zu sein" (B. S. 90). Aus diesem Gesetz läßt sich seine ganze Romantechnik ableiten. Verstöße gegen dieses Gesetz begehen, nennt er „tendenziös im schlimmen Sinne" werden und kann es nicht scharf genug tadeln. Er rechnet dazu alle Einmischungen des Dichters, sei es durch direkte, gegenständliche Lokal- und Landschaftsschilderungen, „wie sie ebenso gut in jeder Reisebeschreibung figurieren könnten", sei es durch direkte Personalbeschreibungen, von denen er nicht begreift, „wie ein Dichter sich in sie einlassen mag, nachdem Lessing im Laokoon die dichterische Kunst verherrlicht hat, mit der Homer die Schönheit der heranwandelnden Helena sich in Aug' und Gemüt der Greise auf dem skäischen Tor spiegeln läßt".

Für den schlimmsten aller schlimmen Verstöße erklärt er die direkten Charakterschilderungen der Personen, „jenes leidige, prosaische Mittel, das sich zur dichterischen Darstellung verhält, wie ein Generalstabsblatt mit den darauf markierten Positionen der beiderseitigen Armeen zu einem Schlachtenbilde von Adam oder Bleibtreu" (N. B. S. 117, Stud. S. 339 f.). Solche Verfehlungen sind ihm Kriterien für die Unterscheidung zwischen Romanschreibern und Romandichtern: „Bei einem echten und rechten Romandichter will ich solches nicht lesen, weil er mit dergleichen Auseinandersetzungen sich selbst und dem Leser Unrecht tut: sich selbst, der sich so ein poetisches Armutszeugnis ausstellt, . . . dem Leser, der verlangen kann, daß, wenn er zum Genusse eines dichterischen Werkes eingeladen wird, man ihm auch die Phantasie zutraue, welche zu diesem Genuß erforderlich ist" (Stud. S. 340). „Entweder ist die dargestellte Handlung derart, daß für den denkenden Leser die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann ist sie überflüssig; oder die Reflexion muß wirklich die dargestellte Handlung, die vorgeführten Charaktere erst erklären; dann ist die Darstellung unvollständig und nicht objektiv (V. I. S. 192, vgl. Friedemann a. a. O. S. 205).

Er verurteilt aufs strengste jede persönliche Reflexion des Dichters, sei es, daß er durch die Überfülle des Stoffes oder den

Mangel an Gestaltungskraft oder von dem mehr oder weniger klaren Gefühl der eigenen Unklarheit getrieben wird, sich mit sich selbst und seinen Lesern in doktrinären Parabasen zu verständigen, oder daß er, den Widerspruch, auf den er stoßen wird, voraus empfindend, in leidenschaftlicher Erregtheit seine Ansicht nun gerade erst recht schroff „akzentuiert" (V. S. 189, B. S. 61). Er erklärt, daß das epische Vermögen und die Reflexion für gewöhnlich in genauester Proportion stehen, so daß, wo das Maximum jenes, das Minimum dieser sich findet und umgekehrt (B. S. 68f.). Das mehr als sporadische Auftreten der Reflexion bei guten Dichtern ist ihm deshalb ein sicheres Zeichen, daß ihre Kraft entweder nachgelassen hat oder die vorliegende Aufgabe mindestens das Maß ihrer Kraft übersteigt; wo die Reflexion von vornherein wuchert, konstatiert er episches Unvermögen. Alle Schilderungen des Äußeren und Inneren der Figuren, alle Reflexionen und Parabasen des Dichters nennt er prosaische Rudimente, für die in dem Organismus des Kunstwerkes kein Platz mehr ist, weil sie zu den Vorarbeiten gehören, durch die der Künstler sich selbst Klarheit verschafft und die hinter ihm liegen müssen, wenn er an sein Werk geht. Er vergleicht sie bald den Skizzen und Studien der Maler und Bildhauer, bald den Rezepten und Abfällen der Küche, bald Gerüsten und Handwerkssachen, die ein Dekorateur im Festsaal zurückgelassen hat. Er findet, daß das Lesepublikum sich zwar daran gewöhnt hat, kämpft jedoch mit großer Strenge dagegen, weil ihm jede Einmischung des Dichters gleichbedeutend ist mit einer Aufhebung des dichterischen Geschäfts, da sie ein Ausschalten der Phantasie, also eine Störung der dichterischen Illusion bedingt (F. II. S. 400f., 412ff., B. S. 96, N. B. S. 60). Man vergleiche im übrigen hiermit den Goethe-Schillerschen Briefwechsel „Über epische und dramatische Kunst", wo es heißt: „Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen im Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte" (W. W. Ausg. Witkowski Bd. 32).

„Sage mir niemand, daß wir Modernen dazu ein für allemal

verurteilt sind, daß kein moderner Roman ohne diese Konzessionen an die Prosa — denn Prosa in des Wortes schlimmster Bedeutung ist es doch wohl — zustande kommen könne! Ich stelle es durchaus in Abrede, selbst wenn mir nachgewiesen würde, daß faktisch ein solcher Roman nicht existiert." Spielhagen meint, er könne und werde jedenfalls noch einmal geschrieben werden „von einem Dichter, der mit der vollkommenen Einsicht in jenes große epische Gesetz die nötige Phantasie verbindet. Die große epische Phantasie, welche alle künstlichen, d. h. prosaischen Hilfsmittel verschmäht und verschmähen darf, weil sie stark genug ist, auf sich selbst zu ruhen und sich selbst zu verbürgen. Ja, wo diese Phantasie vorhanden ist, bedarf es jener Einsicht gar nicht einmal, da die Phantasie, die epische Phantasie, gar nichts anderes kann, als Gestalten schaffen, da sie nur im Gestaltenschaffen besteht" (B. S. 91). Wenn man dagegen in einem Roman den Versuch machte, alles zu streichen, „was der Autor in Form von Betrachtungen, Reflexionen, Erörterungen und Auseinandersetzungen aller Art dem Leser zur Erklärung der Fabel und der darin vorgeführten Charaktere gleichsam privatim und vertraulich mitteilt," so wird man nach Spielhagen finden, daß das, was übrig bleibt, keineswegs vollkommen sich selbst erklärt, mithin die Kongruenz zwischen Idee und Form an dem betreffenden Roman nicht nachzuweisen ist, ihm also das Kriterium des echten Kunstwerkes fehlt (V. I. S. 179).

Er gestattet die Reflexion in zwei Fällen: im Ichroman, wo der Held das dichterische Medium ist und ihm in gewissen Situationen Rückblicke oder Erwägungen natürlich kommen und daher wohl anstehen (R. S. 209 u. 225); in allen anderen Romanen dort, wo sie die Personen in Ruhepunkten der Handlung selbst äußern, gesprächsweise oder in Form von Gedankenmonologen (A. W. S. 188). „Der Kunstgriff ist bekannt. Der Autor bringt die betreffende Person in eine Situation, die sie einladet, jenes Stück Leben, daß der Leser kennen muß und dessen Darstellung doch zu lange aufhalten würde, in der Erinnerung zu durchlaufen." Aber es darf nur im Notfalle und selbst dann nur mit der nötigen Diskretion angewandt werden. Die Erinnerungen müssen natürlich und mit der Handlung

organisch verknüpft sein, dürfen nicht länger dauern, als es der Seelenzustand und die Situation erlauben; auch dürfen sie nicht allzu deutlich sein, sondern mehr wie „dissolving views“ durch die Seele gleiten. Vor allem aber müssen es Dinge sein, welche die Person auch wissen kann (B. S. 273 ff.). Dies ist nach seiner Meinung z. B. im Grünen Heinrich und in Daudets Romanen nicht immer der Fall; er findet Verstöße in G. Eliots Middlemarch (B. S. 93 ff.), in Ohnets Serge Panin (B. S. 282 ff.) und in vielen anderen Romanen. Er nimmt auch keinen Augenblick Anstand, Goethe in Wilhelm Meisters Lehrjahren und besonders in den Wanderjahren im Unrecht zu erklären bei zahllosen Reflexionen und abstrakten Schilderungen, die ihm „als ebenso viele Flecken auf dem blanken Schilde von Goethes epischer Kunst erscheinen“ (V. I. S. 188 f., N. B. S. 60 f., 117 ff.). Er findet, daß die Sonne Homers Goethe nur dort leuchtete, wo er das einzige Geschäft des epischen Dichters in der Darstellung handelnder Menschen sah (N. B. S. 90 f.). Er glaubt in diesen Mängeln Goethes den Grund für Schillers Ansicht zu erkennen, daß der Romanschriftsteller der Halbbruder des Dichters sei und daß der Wilhelm Meister zu sehr im Gebiete des Verstandes liege.

Diese Theorien Spielhagens bedeuteten zu ihrer Zeit einen großen Fortschritt für die Romantechnik. Der seit Wieland eingerissene, allzu reichliche Gebrauch unorganischer Einschiebsel, die die epische Illusion störten und den Gang der Handlung hemmten, hatten den Romanstil schwerfällig und künstlich gemacht; Spielhagens Verdienst ist daher in dieser Hinsicht nicht zu unterschätzen; die Reaktion, die er einleitete, hat ihre Aufgabe erfüllt, indem sie die Anwendung der abstrakten Schilderungen und besonders der Reflexionen auf das rechte Maß reduzierte. — Bei Scherer finden wir ein Schwanken: er wendet sich in seiner Poetik (S. 246 f.) mit direkter Polemik gegen Spielhagens Theorie und hält die Einmischung des Erzählers in sein Werk für entschieden erlaubt, während er in seiner Geschichte der deutschen Literatur (S. 682) gelegentlich der Wahlverwandtschaften bemerkt, Goethe verschmähe es in diesem Werke nicht, mit direkter psychologischer Analyse hervorzutreten und dergestalt die epische

Objektivität zu verletzen.“ Man darf daraus vielleicht schließen, daß Scherer fast unbewußt sein Urteil nach der von der Praxis sanktionierten Theorie Spielhagens richtete und sie doch ex officio verurteilte. Oder hatte er seine Meinung geändert? Jedenfalls hatte Spielhagen seinerseits recht, über das ungünstige und ihn stark schädigende Urteil zu klagen (N. B. S. 59 f.).

Die moderne Romantheorie, die wieder mehr im eigentlichen Erzählen die Aufgabe des Romans sieht, gestattet dem Dichter jede Einmischung, soweit sie nicht ein überflüssiger Schnörkel ist, wie häufig bei Wieland, Arnim, J. Paul (vgl. Friedemann a. a. O. S. 204 ff.). In dieser natürlichen Form der Darstellung, die zum Teil auf den Einfluß der skandinavischen Erzählkunst von Jacobsen, Lagerlöf, Björnsson, Pontopiddan zurückzuführen ist, bildet der Erzähler das Medium der Darstellung. Sie ist jedenfalls nicht nur die einfachere, primitivere Kunst, sie entspricht auch vollkommen dem eigentlichen Wesen der epischen Dichtkunst, während das, was Spielhagen fordert, teilweise ein Übergreifen in die dramatische Technik nötig macht. So läuft die Frage der Berechtigung dieser technischen Mittel auf die Grundfrage nach der Berechtigung der strengen Gattungsunterschiede für die Poesie hinaus (vgl. Friedemann a. a. O. S. 1 ff.).

Wie aber urteilt unser Empfinden? Das natürliche Gefühl für das Schöne in der Kunst verhält sich ablehnend gegen unnötige, an den Haaren herbeigezogene Reflexionen und Schilderungen; eine geistreiche, in fein geschliffene Form gebrachte Reflexion, die aus der Situation natürlich hervorgeht, erfreut dagegen den denkenden Leser, der mehr als Unterhaltung und Nervenerregung im Roman sucht. Eigentlich wendet sich unser Autor nur gegen die ersteren, wenn er fordert, daß die Reflexion organisch aus der Erzählung erwachsen und der betreffenden Person angemessen sein soll. Im Grunde wünscht er nur eine andere Einkleidung, die ihm — seiner ganzen Technik gemäß — künstlerischer erscheint (vgl. dagegen die Urteile von Fontane und Münzer bei Schierding a. a. O. S. 83). Spielhagen hat in seinen theoretischen Untersuchungen diese Technik nicht weiter dargelegt, vielmehr nur die obigen, mehr negativen Äußerungen getan; ich

werde daher bei der Behandlung seiner Praxis näher auf die Frage eingehen.

* * *

Nun gibt es aber Romane, in denen man gewöhnlich ein stärkeres Hervortreten des dichterischen Subjekts gestattet. Ich meine den humoristischen und den sentimentalen Roman. Wie steht Spielhagen diesen beiden Arten gegenüber? Was er bei anderen Ästhetikern über den Humor fand, hat ihn nicht befriedigt. Er bildete sich eine eigene Auffassung, die zuletzt, wie er merkt, mit der Schopenhauers in verschiedenen Punkten übereinstimmt (F. II. S. 279 ff.). Aber bis dahin hatte seine Ansicht viele Etappen durchlaufen; denn es fiel ihm schwer, dem Humor den rechten Platz in seinem System anzuweisen. Nach seinen Erinnerungen (F. I. S. 376 ff.) war er in seinem ersten Aufsatze über den Humor zu dem Resultat gekommen, daß er lediglich eine Seelenstimmung sei (vgl. Lipps, Komik u. Humor, S. 239), als solcher ursprünglich nichts mit der Poesie zu tun habe, jedoch wie die religiöse Andacht „in die Poesie eingehen" könne; diese Verbindung hielt er jedoch nur bis zu einem gewissen, ziemlich beschränkten Grade für möglich. Die humoristische Dichtung kann daher nach Spielhagen ebensowenig eine besondere Gattung mit eigenen Vorschriften bilden, wie etwa die religiöse Dichtung; sie muß sich dem allgemeinen Gesetz unterwerfen. Dasselbe bemerkt Spielhagen gegenüber der Schillerschen Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, wenn er sagt, Schiller habe Stimmungen des Gemüts mit den Werken selbst verwechselt und letztere zu besondern Kategorien zusammengestellt, ohne zu bedenken, daß es nach diesem Prinzip so viele Kategorien geben müßte, als es Stimmungen des Gemüts gibt (F. II. S. 207 f.). — 1854 stellt er daher die Verwandtschaft zwischen humoristischer und sentimentalischer Dichtung fest und glaubt nun, beiden in seinem System die rechte Stelle anweisen zu können. Beide gehören nicht in das eigentliche Reich der Poesie, sondern bilden, jeder für sich, eine Grenzprovinz zwischen Kunst und Philosophie, einander benachbart, so

daß die Bewohner der einen leicht in das Gebiet der anderen gelangen können. Der Sentimentalist und der Humorist finden für ihre Welt in der reinen Kunstform nicht den adäquaten Ausdruck, weil diese innere Welt nicht eine der Anschauungen, sondern sehr wesentlich eine abstrakter Gedanken ist, die in die Kunstform nicht eingehen können. Beide suchen auf verschiedenem Wege einen dichterischen Ausdruck für den gedanklichen Überschuß: der Sentimentalist höhlt seine Gestalten zu Schemen aus, um sie zu durchsichtigen Bildern seiner Idee zu machen; der Humorist verfolgt sie bis ins Kleine, Sonderbare und gelangt zur Überbürdung der Gestalt mit Einzelheiten, zu Streckversen und sonstigen mehr oder weniger philosophischen, jedenfalls aber unpoetischen Parabasen, wie es die „Parabasen" des Aristophanes beweisen (V. I. S. 173). In diesem Sinne faßt Spielhagen das Goethesche Wort auf, daß der Humor zuletzt alle Kunst zerstöre (Maximen u. Reflexionen Bd. 3 S. 260), und ist überzeugt, daß Goethe von der Schillerschen Sentimentalität dasselbe hätte sagen müssen. „Denn beide sind subjektiv, und die wirkliche Kunst verträgt sich nur mit einem aliquoten Grad von Subjektivität. Über diesen Grad hinaus ist das, was man ein objektives Erfassen der Wirklichkeit nennen kann und muß, nicht mehr möglich" (F. II. S. 277 ff.).

Was Spielhagen bei diesen, wie bei anderen ästhetischen Untersuchungen hindernd im Wege steht, ist seine Auffassung von der Notwendigkeit einer dem Objekte adäquaten Darstellung und seine Überzeugung, hierzu die einzig richtige Methode gefunden zu haben. Der Humor aber paßte schlecht in sein System, in dem er volle Harmonie des Objekts mit dem schaffenden Subjekt erstrebt, kein Vordrängen des letzteren duldet. Daher hat er viel über die Frage nachgedacht und verschiedene Versuche der Einordnung gemacht (vgl. F. II. S. 277). Ein solcher ist auch in dem Briefe an Stahr vom 15. 1. 1862 zu finden, in dem Spielhagen den Humor wie den Roman „als eine Übergangsform aus der Poesie in die Prosa" ansieht. Daß der Humor unentbehrlich für den Roman erscheine, ist ihm hier ein Beweis für die Zwitternatur dieser Dichtungsart und eine Geschichte des

Romans, meint er, müsse zugleich die Geschichte der Vertiefung und Ausbreitung des humoristischen Prinzips sein, denn der eigentliche Inhalt des Romans sei die Emanzipation der Armen und Einfältigen von dem Fluch des ganz Gemeinen und ewig Gestrigen. Dieselbe Auffassung enthält der Essay über Thackeray (V. II. S. 49 ff.). Wahrscheinlich durch die leidenschaftliche Vorliebe seiner Zeit für den Humor und seine begeisterte Vorliebe für Dickens, Thackeray und Reuter veranlaßt, behauptet Spielhagen, daß speziell dem humoristischen Roman die Zukunft auf lange gehöre, weil der Roman einerseits die bequemste Darstellungsform eines praktisch-nüchternen und zugleich vielbewegten, viel erstrebenden Geschlechtes sei und der Humor anderseits für den mündigen Sohn eines freigeistigen, wissenschaftlichen, humanen Jahrhunderts die schicklichste Weltanschauung. Der Humor allein könne die Überfülle des breiten modernen Weltbildes mit seinem Zauberstab bewältigen (V. II. S. 55 f.). Im allgemeinen weist Spielhagen dem Humor folgende Aufgaben zu:

Er soll das am Ideal verzweifelte Individuum belehren, daß selbst das Gemeine teilhat an der Herrlichkeit der absoluten Idee, die der Künstler darstellen will; daß die Ideale des Jünglings, jene schönen, phantastischen Spiegelungen, die ihm die reale Welt verdecken, zwar versinken müssen, daß aber die Idee selbst fortlebt. Der Humor soll die Überreste der zertrümmerten Ideale sammeln und zeigen, daß alles eitel unverwüstliches Leben und Weben vom Aufgang bis zum Niedergang ist, und die große Idee sich fort behauptet und immer herrlicher offenbart, je armseliger, erbärmlicher das Geschöpf ist. (V. I. S. 119 ff., 155 ff. Vgl. Lipps, Komik und Humor S. 234: „Der Humor entsteht, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozeß der komischen Vernichtung wiederum hervortaucht, und nun erst recht in seinem Werte einleuchtet und genossen wird.") Der Humor ist ein Januskopf, dessen eines Gesicht sich stets gegen die Idee, dessen anderes sich fortwährend gegen die Wirklichkeit wendet. Er muß jeden Augenblick anschaulich machen, daß die Idee weder ohne die gemeine Wirklichkeit, noch diese ohne jene sein und gedacht werden kann (V. I. S. 167 f.). Es existiert für den Humo-

risten ebensowenig etwas Kleines und Gemeines wie für den konsequenten pantheistischen Philosophen, von dem er sich nur dadurch unterscheidet, daß er, was jener begrifflich faßt und in dem reinen Äther des logischen Denkens schwebend hält, in die Sphäre der Phantasie hinabzieht und durch das Medium der Phantasie, d. h. künstlerisch, den Sinnen verständlich, darstellt (V. II. S. 70f.).

In der Satire dagegen stehen die beiden Gegensätze, die im Humor ihre Versöhnung feiern, noch unversöhnt nebeneinander; Spielhagen vergleicht den Humor dem liebevollen Heiland, die Satire dem Prediger in der Wüste. Der Humorist ist der Optimist par excellence, der Satiriker ein Pessimist pur sang (V. I. S. 163ff.). Beide schaffen eine Karrikatur, aber der letztere läßt das dunkle Zerrbild vor dem leuchtenden Hintergrunde der Idee getroffen stehen; der Humorist sagt: Trotz alledem und alledem bist du der Idee teilhaftig, die, indem sie dich, Zerrbild, durchdringt und erhellt, nun erst recht in ihrer vollen Glorie erscheint (V. II. S. 96ff.). Gegenüber solchen Ausführungen, wie sie seine Aufsätze: Goethe als Epiker, Der Humor eine Übergangsstufe, William Makepeace Thackeray, Fritz Reuter (V. I. u. II) enthalten, und dem geistreichen Essay über Vischers „Auch Einer" von 1872 (B. S. 101ff.) ist es mir unbegreiflich, wie in Klemperer der Verdacht rege werden konnte, daß Spielhagen den Humor mit der romantischen Ironie verwechsele (a. a. O. S. 153). Die erwähnten Arbeiten, ferner eine Bemerkung gelegentlich M. v. Ebners Rittmeister Brand und Bertram Vogelweid (N. B. S. 167) zeigen, daß Spielhagen zwar den Humor „als ein zu subjektives, philosophisches und gestaltungsfeindliches Element betrachtet, aber sein Wesen doch richtig erfaßt. Sonst könnte man auch seine rückhaltlose Begeisterung für den Don Quijote nicht verstehen, den er als die „vollste Erfüllung zugleich des sentimentalen und des humoristischen Ideals", als höchsten Gipfel aller Erzählungs- und aller dichterischen Kunst überhaupt preist (F. II. S. 283ff.).

Daß die Ansichten Spielhagens über den Wert des Humors lange schwankend waren, hat das Goethesche Wort verschuldet, daß der Humor zuletzt alle Kunst zerstöre. Dies lag wie ein

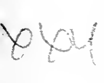
Alp auf ihm, selbst wenn er das „zuletzt" betonte und es als gleichbedeutend mit „im Übermaß" erklärte (N. B. S. 168). Er betrachtet den Humor als wesentlich und möchte doch den Roman als rein poetisch ansehen dürfen; das ist er aber nach seiner Theorie nicht, wenn er nicht seinem Objekte gerecht wird. Aus diesen und verwandten Gründen räumt er daher noch in seinen Fundamentalsätzen (1882) der dramatischen und lyrischen Dichtkunst „in rein ästhetischer Beziehung" den Vorrang vor der epischen Dichtkunst ein und fügt hinzu, daß der ästhetische Wert der epischen Produkte in dem Maße steige und falle, als die objektive Darstellung bei ihnen zur Anwendung komme (B. 133). Als er später (Goethe-Vortrag 1895) auf dem Standpunkte steht, daß der Roman trotz seiner Einkleidung in Prosa ein volles Kunstwerk ist, da erscheint ihm der Humor als nicht mehr so wichtig. Er geht daher auch immer strenger gegen die Mittel vor, die man der humoristischen Erzählung allgemein zuzubilligen geneigt ist, gegen die Reflexion und Parabase, die nach ihm dem Wesen der epischen Kunst diametral entgegengesetzt sind (vgl. o. S. 40 ff.).

Spielhagen hat immer mehr erkennen müssen, daß das vollkommene Zurücktreten des dichterischen Ich in der objektiven Methode einesteils sehr schwierig ist, und daß der Dichter anderseits seinen intimsten und mächtigsten Zauber dadurch preisgibt (N. B. S. 73). Von einem eigentlichen Weltbild ist daher in seinen letzten Schriften nicht mehr die Rede, mehr von einem Fragment oder Segment der Welt, wie es das Individuum „trotz seines heißesten Bemühens nach striktester Objektivität" (A. W. S. 117) nur bieten könne. Man sieht, er nähert sich der Zolaschen Definition vom coin de la nature vu à travers un tempérament; er zitiert das Wort häufig, möchte aber den Ausdruck Temperament durch Gesichtswinkel oder Gemütsverfassung ersetzen (N. B. S. 203 f.). „Durch diese Gemütsverfassung, das Resultat und den Niederschlag seiner durch natürliche Veranlagung, Erfahrungen, Erlebnisse, Nachdenken, Studien formierten Weltanschauung, muß der Dichter, der Künstler jedes Objekt sehen, das er zur Darstellung bringt" (N. B. S. 158). Das klingt wesentlich anders als das früher unbedingt geforderte Unterordnen und Zurücktreten des

Subjekts. Und doch ist es nur die richtige Folgerung aus seinem Satze, daß die Beobachtung allein die Quelle sein könne, welche die epische Phantasie speise. So kann er sich der Erkenntnis nicht verschließen: „Das Subjekt trägt über das Objekt, der Darsteller über das Dargestellte, das Wie über das Was den Sieg davon" (N. B. S. 169).

* * *

In dem System, das Spielhagen nach eigenem Bekenntnis aufzubauen sich bemüht, und wie es im wesentlichen in seinen Beiträgen vorliegt, hat er sich, wie wir soeben sahen, mit der Einordnung der subjektiven Elemente ohne großen Erfolg abgequält. Hiermit hängen seine Ausführungen über den ästhetischen Wert und die Aufgaben des Romanhelden zusammen, die zu seiner Auffassung des Idealismus und des Realismus hinüberleiten.



Der Roman muß einen Helden haben, nicht nur weil nach Spielhagen „der erste Keim des Romans und die erste dämmernde Ahnung einer bestimmten Gestalt absolut identisch sind", und die „Entstehung eines Romans ohne diese Gestalt für den Ästhetiker ist, was dem Naturwissenschaftler die generatio aequivoca: ein Gedankending, dessen Vorkommen in der Wirklichkeit noch niemand nachgewiesen hat" (B. S. 90 f.), sondern weil er das Auge ist, durch das der Autor in diesem Roman, in diesem Stadium seiner Entwicklung sieht, oder wenigstens „der Gesichtswinkel, unter welchem uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus dem Ganzen ausschneidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, daß wir es betrachten möchten".

Wichtiger noch ist die „doppelte offizielle Mission" des Helden. Einmal ist er der Maßstab, den der Zeichner auf der Karte notiert (B. S. 72), und der so die Kongruenz der Teile und damit die Harmonie des Ganzen bedingt. Aber der Held — und darin besteht der schwierigste und zugleich wichtigste Teil seiner offiziellen Aufgabe, an welcher er dann nur zu oft scheitert — der Held ist auch, wie die Grenze der ins Weite und Breite strebenden epischen Kraft, so die Schranke gegen das Herein-

brechen des Unorganischen, des Grenzenlosen, d. h. er ist die Bedingung und Gewähr des Kunstwerks, die Bürgschaft für sein Gelingen. „Mit ihm fängt der Roman an, mit ihm endet er. Was vor seinem Auftreten etwa geschieht, ist gewissermaßen nur Präludium; was, nachdem er abgetreten, Nachklang und Nachspiel. Er ist das Zentrum, welchem innerhalb der Peripherie alles zustrebt; er ist auch der Radius, welcher den Umfang der Peripherie bestimmt. Wer und was nicht mit dem Helden in irgendeinem Zusammenhange steht, gehört nicht in den Roman, oder der Roman verliert in dem Maße der Entfernung an Übersichtlichkeit, an Schönheit" (N. B. S. 112f.).

Daß der Held unentbehrlich ist, ergibt sich für Spielhagen ferner mit einer „unwiderstehlichen logischen und ästhetischen Notwendigkeit" aus der Aufgabe des Romans, das Leben so zu schildern, daß es uns als ein Kosmos erscheint, der nach gewissen großen, ewigen Gesetzen in sich und auf sich selbst ruht und sich selbst verbürgt. Diese Aufgabe kann der Romandichter nur lösen, indem er aus den vielen Menschen einen aussondert, „der gleichsam als der Repräsentant der ganzen Menschheit dasteht, und mit dessen Leben und Schicksalen er das Leben und die Schicksale anderer Menschen in eine Verbindung bringt, die in ihrer Innigkeit und Unabweisbarkeit ein Abbild und Typus der Solidarität der Menschengeschicke im großen und ganzen ist. Vielmehr sein soll, als solches gelten soll" (B. S. 73f.).

Daß diese Rechnung nicht ganz ohne Rest aufgehen kann, ist ihm zu Anfang seiner Laufbahn einer der Gründe für die ästhetische Minderwertigkeit des Romans (vgl. o. S. 35). Außerdem betont er stets, daß die Personen nicht nur wahrhaft und glaubwürdig erscheinen müssen, sondern daß der Autor ihnen treu bleiben muß, d. h. nachträglich nicht etwas anderes von ihnen verlangen darf, als was sie nach ihrer ursprünglichen Charakteranlage leisten können. Er erkennt ganz richtig, daß sowohl im Don Quijote wie im Simplizissimus und den Wanderjahren der Dichter infolge einer bedeutenden Wandlung seiner Persönlichkeit über den Helden hinausgewachsen, und in demselben Maße der Held für den Roman zu klein geworden ist. „Dann aber tritt ein

Punkt ein, wo sich alle Verhältnisse in kaum noch definierbarer Weise verschieben, wo der Held aufgehört hat, von irgendeiner wesentlichen Bedeutung für den Roman zu sein, wo aber auch der Roman selbst seine Bedeutung für den Autor verliert, weil derselbe in seiner notwendigen, künstlerischen Begrenztheit keinen Raum mehr bietet für die Weltweite und Weltbreite, die das Auge des Autors überblickt, und die auszumessen, und wo das nicht angeht, wenigstens anzudeuten, jetzt sein wichtigstes, ja schließlich einziges Geschäft ist."

Es offenbart sich also auch hier der Widerspruch zwischen dem epischen Mittel und der konkreten Darstellung und dem unausrottbaren Zuge der epischen Phantasie in das (künstlerisch) Grenzenlose (B. S. 75 ff.). Dasselbe ist der Fall, wenn die Schilderung der Umwelt des Helden, des Hintergrundes, von dem er sich abhebt, zu viel Raum in Anspruch nimmt. Dadurch wird der Gesichtswinkel verschoben, die Perspektive verrückt, der Plan durchkreuzt, der Hintergrund schießlich zum Vordergrund, und die Gestalt des Helden um seine Würde und Bedeutung gebracht: anstatt eines organischen, übersichtlichen Kunstwerkes entsteht ein Konglomerat wie Middlemarch von G. Eliot (B. S. 78 ff.). Die Übersicht über Breite und Weite des Menschenlebens wird trotz allem Fleiß und Scharfsinn in diesem Roman nicht erreicht, weil der Gesichtswinkel alle Augenblicke wechselt; das einzelne mag vollkommen richtig sein und wirkt doch falsch, weil wir fortwährend einen Maßstab mit dem andern vertauschen müssen (B. S. 84 ff.).

Über das innere Verhältnis des Dichters zu seinen Helden hat Spielhagen in verschiedenen Aufsätzen Untersuchungen angestellt und hier stimmen die Ansichten in seiner letzten Essaysammlung (A. W. 1903) mit seinen frühesten überein. Jedoch macht sich geltend, daß in den frühen Aufsätzen die Darstellung eines Weltbildes und volle Objektivität noch für erreichbar gelten.

Gemäß Spielhagens Auffassung von der dichterischen Konzeption lebt der Dichter ein dreifaches Leben: Denn jeder Mensch erlebt alles zweimal, einmal in der Wirklichkeit, ein anderes Mal in der Erinnerung; der Dichter erlebt es ein drittes Mal bei seiner

Arbeit. „Und da nun die Erinnerung mit besonderer Vorliebe und Klarheit auf den persönlichen Erlebnissen weilt, so wird er häufig sich selbst Modell sitzen, manchmal bewußt, oft auch unbewußt. Häufig werden Dichter, Held und Modell ein und dieselbe Person sein, besonders beim jugendlichen Erzähler, der aus Mangel an Kenntnis der äußeren Welt den Blick starr auf die innere Welt gerichtet hält (A. W. S. 112f., B. S. 19f., vgl. F. II. S. 394ff.). Besitzt er Genialität, so wird er aus der Subjektivität heraus vielleicht schon eine objektive Wendung nehmen;“ „er wird mit seinen eigenen Leiden anfangen und mit dem Selbstmord des jungen Jerusalem enden“ (vgl. F. II. S. 399). Der wahre Dichter wird jedenfalls früher oder später „das Stadium der Glühhitze jugendlich beschränkter Subjektivität“ überwinden und einsehen, wie es sich viel weniger darum handelt, daß „die Welt ihn begreift, als daß er die Welt begreift“. Er wird und muß suchen, sich zur Höhe dieser neuen Aufgabe zu erheben. „Und er kann es nur dadurch, daß er mit allem Ernst, mit aller Innigkeit, mit leidenschaftlicher Liebe in die Natur eines Wesens sich versenkt, welches eben nicht er selbst, sondern ein in jeder Beziehung: in Temperament, Charakter, Anlagen, Sitte, Gewohnheit, Lebensstellung, ja in der physischen Basis von ihm möglichst verschieden ist. Bleibt dann auch immer ein Rest von Subjektivität, der in die neue Persönlichkeit nicht rein aufgehen will — dennoch ist diese ernste Anstrengung nicht vergeblich. Er wird das Weltbild ... in ganz anderer Breite und Tiefe, in ganz anderer Schärfe der Linien, in ganz anderer Klarheit der Farben herausarbeiten, als es ihm bis dahin irgend möglich war. — Und von Stund an wird ihm jeder neue Stoff, ohne daß er danach trachtet, — aus der Notwendigkeit seines jetzt mit Sicherheit waltenden künstlerischen Instinktes heraus — sogleich mit einem Helden geboren werden, der nicht er selbst ist, und zu dessen vollkräftiger, lebenswahrer Ausgestaltung . . . er eines Modells bedarf, mit derselben Dringlichkeit, mit welcher Bildhauer und Maler eines Modells bedürfen“ (vgl. A. W. 104, N. B. S. 210ff.).

Fassen wir dies kurz zusammen: Der jugendliche Dichter

oder Anfänger erzählt sein eigenes Geschick, ist Selbstheld seines Romans; der persönlich und künstlerisch gereifte arbeitet nach dem ihn umgebenden Leben und bedarf des Modells, um naturwahr schaffen zu können. — „Denn derjenigen Romanfigur, zumal Romanheldenfigur, die kein Blut zu trinken bekommen, d. h. nicht auf der Basis individueller Erfahrung aufgerichtet, mit Zuhilfenahme von Beobachtungen, welche der Dichter an sich selbst oder an anderen wirklichen Personen machte, ausgearbeitet ist, sieht der Kenner das Blut-, Saft- und Kraftlose, das Schemenhafte auf den ersten Blick an, ob sie gleich die weniger Eingeweihten mit dem Schein der Wesenheit täuschen mag" (B. S. 22ff.). Die Modelle schöpft seine Phantasie aus der Erinnerung, in der die Beobachtung sie aufgespeichert hat; denn die Bindung des Helden an den Stoff ist ebenso straff wie die der Phantasie an die Gestalten der Erinnerung.

Diese darf jedoch ebensowenig die Erfahrungen des Lebens mit photographischer Treue reproduzieren, als sie aus der Luft greifen, wie der Taschenspieler die Taler. Das Rechte liegt in der Mitte (A. W. S. 93). Die Erinnerungen müssen dem Dichter sein, was dem Maler seine Skizzenmappe; „je reicher, intensiv und extensiv sie sind, um so besser. Den Schwärmer, den matter-of-fact-man; den Epimetheus und Prometheus; den Großmütigen und Engherzigen; die Mondaine, die schöne Seele — er muß jeden und jede von ihnen, bevor er sie in Aktion treten lassen will, an einem Menschen der Wirklichkeit genau haben studieren dürfen" (A. W. S. 97f.). Eine flüchtige Berührung reicht nicht aus. „Um eine Lotte oder Ottilie für alle Zeiten zu schaffen, genügt nicht eine oder die andere Begegnung in der Gesellschaft. Das Malermodell ist mit einem Stundenlohn abgefunden; der Dichter muß den Vorzug, sein Modell haben gründlicher studieren zu dürfen, nicht selten mit seinem Herzblut bezahlen" (A. W. S. 107).

Ist er gleichwohl einmal genötigt, die Gestalt, die er braucht, aus einem schwachen Anhalt, und ihre Handlungen als Schlüsse aus Prämissen der Charaktere, die für ihn feststehen, oder aus Analogien zu konstruieren, so kann günstigen Falles etwas Gutes

entstehen; doch die Gefahr des Mißlingens ist groß. „Die lückenbüßerische Gestalt wird in nur zu vielen Fällen der scharfen Umrisse, der satten Farben ermangeln, etwas Verblasenes, Unbestimmtes haben. Oder auch unwahrscheinlich wirken, aus Mangel an Proportionen" (A. W. S. 99). Glücklich daher der Dichter, der über eine reiche Erfahrung verfügt; es wird ihm um so leichter gelingen, das Bild ... mit den rechten, den prägnanten Zügen auszustatten und so das Höchste seiner Kunst zu leisten: eine Gestalt zu formen, welche bei aller Individualität als typisch gelten wird" (A. W. S. 98).

Die Ausführungen über die Gestaltung des Romanhelden zeigen, wie Spielhagens Theorie eine Versöhnung zwischen Idealismus und Realismus anstrebt. Dies geht im besonderen aus folgenden Aussprüchen hervor, die ich chronologisch ordne, um zu zeigen, wie Spielhagen schon in allerfrühester Zeit die Mängel des strengen Idealismus für den Roman erkennt, seine Berechtigung jedoch nicht leugnen kann; wie er mit dem Problem, das so schwer auf den Epigonen der Klassiker lastete, immer wieder ringt, auch als es ihm schon gelungen ist, den Ausweg theoretisch zu begründen, den ihn die Praxis längst gewiesen hatte.

1864: „Ein geistreicher Mann machte einmal gegen mich die Bemerkung, daß Goethe in seinen Romanen keine Bedienten kenne, und wollte damit sagen, daß der Dichter uns fortwährend in Regionen halte, wo menschliche Bedürftigkeit mit ihren niedrigen Zwecken und schwerfälligen Mitteln nicht weiter in Frage komme ... Goethe als idealischer Künstler, fürchtete diese Verunreinigung; seine ideale Natur zwang Goethe ... sich überall der Mittel der idealen Kunst zu bedienen" (V. I. S. 138).

1868: „Nur die wahrhaft typischen Figuren, die schönen oder humoristischen Idealgestalten prägen sich dauernd dem Betrachter ein; keine noch so reiche Ausstattung mit individuellen Zügen kann die Alltagsgesichter vor dem Fluch der Vergessenheit retten" (V. II. S. 101).

„Auch das Porträt läßt, wie Lessing anzumerken nicht vergißt, ein Ideal zu; erst ein solches Ideal-Porträt ist ein Kunst-

werk. Worin unterscheidet sich nun ein solches Ideal-Porträt von dem Machwerke eines gewöhnlichen Kopisten? Darin, daß der Rohstoff der Wirklichkeit durch den Geist des Künstlers hindurchgegangen und auf diesem Wege alles, was ihm von Zufälligem, Gleichgültigem, anhaftete, verloren hat, so daß nichts übrig bleibt, als was wirklich die Idee, das Urbild — hier das Urbild des betreffenden Individuums — ausdrückt. . . . Die Porträts eines Velasquez, Titian, Van Dyck gelten gar nicht dem Individuum, das dem Maler saß, sondern der Gattung, dem Typ, welche das Individuum repräsentiert, und so kann ihnen die Zeit, die das Individuum sterben läßt, aber die Gattung immer wieder reproduziert, nichts anhaben. ... Dieses Schaffenkönnen ist ... Künstlerschaft (V. II. S. 149f.).

1871: Die oben (S. 54f.) zitierten Sätze, die eine gesunde Verquickung von Realismus und Idealismus fordern (B. S. 20ff.).

1882: „Er (der Dichter) muß versuchen: dem Helden dieser Fabel tunlichst von der individuellen Beschränktheit zu befreien, zu einem für die Zeit typischen, für die aktuelle Welt repräsentativen Menschen umzubilden, und ihn so zum Träger der Idee ... geeignet zu machen (B. S. 180).

1890: „Die Phantasie hat nach den ihr innewohnenden, ihre Natur konstituierenden, für jede ihrer Äußerungen in jedweder Kunst gleicherweise gültigen Gesetzen zu verfahren, d. h. an dem gegebenen Rohstoff . . . den Idealisierungsprozeß vorzunehmen" (Stud. S. 158).

„Schillers ästhetische Geringschätzung des Romans gründet sich doch wesentlich darauf, daß derselbe, wie er es ausdrückt, ein Produkt des Verstandes sei, d. h. so viel ich sehe: daß der Roman sich nicht mit typischen Gestalten und Vorführungen, typischen Verhältnissen und Zuständen begnügen könne, sondern sich in die rein zufälligen oder auch gewaltsamen Verästelungen des aktuellen Lebens einlassen müsse (Stud. S. 242, vgl. aus demselben Jahre F. II. S. IXf., 282 u. 424f.).

Eine ausführliche Untersuchung (F. II. S. 208ff.) beschäftigt sich mit dem Unterschiede zwischen den beiden Richtungen, ausgehend von Schillers Begriff des Idealen: „So sehe ich auch in

der sogenannten realistischen und idealistischen Darstellungsweise wohl einen relativen, aber keinen generellen Unterschied. Von einer absolut treuen Wiedergabe des Objekts kann selbstverständlich in keinem Falle die Rede sein. . . . Da es also nicht das Ziel ist, welches Realisten und Idealisten trennt, kann es offenbar nur die verschiedene Methode sein. . . . Es ist ein großer Irrtum, anzunehmen, der Idealist perzipiere weniger scharf als der Realist. Er perzipiert oder kann doch genau so scharf perzipieren wie dieser; vielleicht auch schärfer; auf jeden Fall aber perzipiert er anders. Eine Differenz, die schon beim rein physischen Sehen auffallend ist. . . . Sieht jener mehr das Typische und weiß von ihm sichere Auskunft zu geben, so dieser mehr das Individuelle, von dem er genauere Rechenschaft abzulegen vermag. Geht es nun an die Darstellung des innerlich Aufgenommenen und Verarbeiteten, so wird offenbar die Differenz der verschiedenen Perzeptionen der beiden Beobachter zum entsprechenden Ausdruck kommen . . . so sollte man vielleicht . . . anstatt von Realisten und Idealisten, von Mikro- und Makroskopisten sprechen, oder wenn man das Augenmerk auf das so oder so zustande gekommene Bild richtet: von Individualisten und Typisten . . . (vgl. R. M. Meyer, Goethe I. S. 390). Eine völlig strenge Grenzscheidung der beiden Dichtungsweisen wird freilich auch auf diesem Wege nicht zu ermöglichen sein. . . . Liegt doch nicht nur die Möglichkeit vor, sondern ist es schon wiederholt dagewesen, daß beide Arten zu sehen und folglich auch beide Darstellungsweisen sich in demselben dichtenden Individuum vereinigt finden, und müssen wir sogar eine derartige Vereinigung als die höchste Höhe dichterischen Vermögens preisen. . . . Mit jeder der beiden Methoden sind die höchsten Wirkungen zu erzielen."

1891: „Die Erklärung der poetischen Courfähigkeit alles Menschlichen, auch des scheinbar Niedrigsten und wenigst Naturschönen ist von uns proklamiert worden, als die jungen Stürmer und Dränger von heute noch in den Windeln lagen" (Stud. S. 68 ff., vgl. V. I. S. 136).

1898: „Ich nehme an, daß ich in den Augen . . . der

Naturalisten von heute genau so für einen Idealisten gelte, wie den Magistern der alten Schule für einen Realisten" (N. B. XI).

1903: „Wie es mit der Naturtreue stand, welche die Neuerer auf ihre Fahne geschrieben und die ihnen als conditio sine qua non galt, wußte er (Sp. redet von sich selbst) nicht seit gestern. Wußte, daß die Natur dem Künstler die Annäherung an die Natur nur bis auf gewisse Entfernung gestattet, und er, wenn er diese nicht respektiert, sicher sein kann, aus der Kunst herauszufallen und für das Panoptikum zu arbeiten" (A. W. S. 44. Ähnlich spricht Schopenhauer von einem Arbeiten fürs Wachsfigurenkabinett, vgl. A. W. S. 93 ff.).

Was Spielhagen in diesen Zitaten in bezug auf den Helden sagt, gilt mit demselben Nachdruck für die andern Personen des Romans und ebenso für das Zuständliche, Landschaftliche, die Umwelt oder das Milieu. Der epische Dichter muß, „um einen vornehmen Salon, eine Spelunke, eine volkbelebte Straße, eine einsame Dorfgasse, einen glorreichen Morgenhimmel, einen melancholischen Sonnenuntergang mit überzeugender Treue zu schildern, diese Manifestationen und Erscheinungen der Kultur und Natur beobachtet und oft beobachtet, studiert und genau studiert haben" (A. W. S. 99 f.). Wir sahen früher, wie Spielhagen es als Eigentümlichkeit der epischen Beobachtung und Phantasie hinstellt, daß sie den innigen Zusammenhang des Menschen mit Natur und Kultur beachtet, und wie er deshalb die Wichtigkeit dieser Faktoren für den modernen Roman betont; er legt des öftern dar, daß dies im Drama nicht der Fall zu sein braucht und deshalb der Roman nicht ohne weiteres in ein Drama umgedichtet werden kann, wie es bei den Franzosen so beliebt ist (B. S. 41, N. B. S. 55 f., Stud. S. 310 ff., A. W. S. 103).

„Im Roman ist die Idee (d. i. das Weltbild) von solchem Umfange, ist so verästelt in Geist, Herz und Gemüt der vielen Individuen, die alle zusammenwirken müssen, damit das vom Dichter beabsichtigte Bild der Menschheit herauskommt; treibt das Gefäß ihrer Wurzeln so weit umher und so tief in den Boden ganz bestimmter, historischer und sozialer Verhältnisse, deren Darstellung

nötig ist, um jenem Bilde einen Charakter zu geben — der Dramatiker, der töricht genug ist, diesen reichen Stoff, diese fruchtbare Idee auf seine Weise mit seinen Mitteln reproduzieren zu wollen, erlahmt auf halbem Wege" (B. S. 285 f.). Sobald der Roman nicht eine bloße Herzensgeschichte bleibt, sobald reale Faktoren hineingreifen, müssen diese aktuellen Verhältnisse klar und bestimmt dargestellt werden. Denn sie sind für den Roman nicht bloß Versatzstücke oder Kulissen, die hier oder dort ersprießlich und notwendig für die Dekoration sind, sondern „der unverrückbare Grund und Boden, in welchem die tatkräftigen Menschen wurzeln, aus dem sie Nahrung und Lebensmark saugen, auf dem sie stehen oder fallen, je nachdem sie den spezifischen Eigentümlichkeiten dieses Bodens gewachsen sind oder nicht. Hier aber reicht die feine, geistvolle Umrißlinie nicht mehr aus; hier will mit breitem, festem Pinsel, in scharfen Konturen, mit satten, vollen Farben gemalt sein, soll nicht ein peinlicher Widerspruch sich herausstellen (A. S. 253 f.).

Doch nie darf die Landschaft an und für sich, ohne direkte Beziehung auf die Menschen geschildert werden. Spielhagen meint hierzu: „Lessing hat diese Frage ein für allemal so endgültig entschieden, daß nicht einmal eine Revision der Akten nötig ist. Der Dichter hat sich dieser abstrakten Naturschilderungen nicht deshalb zu enthalten, weil die Natur ohne direkte Beziehung auf den Menschen überhaupt kein poetischer Gegenstand wäre, sondern einfach deshalb, weil der Dichter gar kein Mittel besitzt, durch das Nacheinander seiner Darstellung ein Nebeneinander, wie es die Natur immer ist, zur Anschauung zu bringen." (Spielhagen tritt öfter gegen den Gutzkowschen „Roman des Nebeneinander" auf, von dem er trotz aller Widerrede (F. II. 338 ff.) stark beeinflußt ist.) Aber viele Dichter fehlen, indem sie, anstatt den Stimmungsgehalt, welchen diese oder jene Natur in dem Beschauer hervorruft, in dem Leser zu reproduzieren, Details an Details reihen: „sie geben gleichsam die chemischen Ingredienzien zur Hervorbringung eines Parfums, aber nicht das Parfum selbst, auf welches es doch einzig und allein ankommt" (V. I. 284 f.).

Auch darf die Schilderung sich durchaus nicht weiter er-

strecken als die Abhängigkeit der betreffenden Person von der Umwelt reicht. „Keinen Schritt weiter! Der Frühlingsmorgen, wenn er zufällig für den handelnden Romanhelden gleichgültig ist, existiert auch für den Dichter nicht. Nur mit den Sinnen seiner Menschen erfaßt der epische Dichter die Welt.“ Regisseur- und Kulissenmeisterarbeit sieht Spielhagen dagegen, wo in Romanen der neue Schauplatz jedesmal in Form seitenlanger, detaillierter Beschreibungen aufgebaut wird, auch dann, wenn die späteren Ereignisse die genaue Kenntnis nicht fordern, und der Autor nicht mehr darauf zurückkommt. Er nennt dies einen „Deskriptionsluxus im schlechten epischen, von Lessing im Laokoon gebrandmarkten Stil“, eine rein mechanische Beschreibung, die sich sehr von der des echten Epikers unterscheidet (B. S. 283 f., vgl. dagegen Friedemann a. a. O. S. 185).

* * *

In der weiteren Erwägung der relativen Subjektivität jedes modernen Romans kommt Spielhagen auf einem etwas merkwürdigen Wege dazu, im *Ichroman die Krone der epischen Dichtung* zu erblicken: Da das wahre Genie wahrhaft ist, bleibt ihm nichts anderes zu schildern als sein eigenstes Ich, das im Kampfe liegt mit der ganzen Welt, im Widerstreit mit sich selbst und in diesem Kampfe und Widerstreit schließlich sich selbst zerstört. So tut es Goethe im Werther trotz der äußeren Objektivität (B. S. 150 ff.). Während der Dramatiker in einem laxeren Verhältnis zu seinen Gestalten steht und im jedesmaligen Helden nur den Exponenten zur Lösung des Schicksals, also eine Variable sieht, die ihm gemütlich gleichgültig sein kann (vgl. Schillers anfängliches Verhältnis zu Wallenstein), spitzt sich die „im allgemeinen konzedierte Subjektivität des epischen Dichters auf das Ich des Dichters selbst zu. Denn indem er seine Idee darstellt, muß er seinen Helden das Geschaute mit denselben Augen sehen lassen, mit denen er es selbst gesehen, ihn dieselben Erfahrungen machen lassen, die er selbst gemacht, ihn dieselben Schlüsse ziehen lassen, die er selbst gezogen hat.“ Er verwandelt so das naive Ich in ein reflektiertes Er, wie wir weiter vorne (S. 53 f.) schon gesehen haben (B. S. 160 ff.).

Will man eine Autobiographie in einen Roman umwandeln, so erkennt man zwischen beiden jedoch einen tiefen, durch die Differenz der Stoffe hervorgebrachten, formalen Unterschied. Dieselbe Veränderung muß der Dichter im allgemeinen mit seiner Einzelexistenz vornehmen. „Damit sich das Unendliche in dem Endlichen widerspiegele, muß das letztere in jedem einzelnen Moment durch das Medium der Phantasie gegangen, auf diesem Wege von seiner Zufälligkeit, Einseitigkeit, Halbheit befreit, vollkommen seiner eigensten Natur entsprechend, d. h. idealistisch geworden sein" (B. S. 183). Es muß im Leben des Romanhelden eine wunderbare Führung zu beobachten sein, die darin besteht, daß ihm ausnahmslos das Rechte am rechten Orte und zur rechten Zeit begegnet; daß ihm alle Dinge zum Besten, nämlich zur bestmöglichen Entfaltung und Betätigung seiner Qualtitäten und Tugenden dienen, daß für ihn kein sinnloser Zufall, sondern nur ein sinnreicher existiert, der etwa die Gestalt eines Bettlers annimmt, in Wirklichkeit die Göttin der Weisheit selber ist, die ihren Liebling auf einem notwendigen Umwege zu dem voraus berechneten Ziele lenkt und leitet" (B. S. 183). Die zufälligen aktuellen Erlebnisse des Dichterhelden müssen bei dieser Umwandlung gleichfalls ausgeschieden werden. Ebenso muß die angeborene persönliche und moralische Einseitigkeit sich gefallen lassen, daß sie zur Vielseitigkeit, zur Allseitigkeit gebrochen und erweitert wird; denn die Einseitigkeit, die den großen Mann ausmacht und zum würdigen Helden einer Autobiographie qualifiziert, macht ihn zum Helden eines Romans ungeschickt. Durch diese doppelte Umwandlung muß daher Idealität und Totalität erreicht werden. Infolgedessen gibt der Romandichter dem Helden die „leichteste Beweglichkeit, die größtmögliche Eindrucksfähigkeit und Empfänglichkeit, wodurch derselbe zu der vielseitigsten Berührung mit der Außenwelt besonders geschickt gemacht, ja gedrängt wird, diese Berührung überall zu suchen, so daß, indem er sich rastlos durch die Welt bewegt, sich ihm (und uns, den Lesern) die Welt von allen Seiten auftut und offenbart."

In diesem Vorgehen liegt eine doppelte Gefahr: der Charakter des Helden erhält entweder jene „bis zur Ver-

schwommenheit versabile Physiognomie und Geschmeidigkeit, jene Charakterlosigkeit, die man so häufig in Romanen antrifft, oder es werden auf ihn Qualitäten kumuliert, die sich nie in einem Menschen der Wirklichkeit vereinigt findet. Nur damit er den vielen verschiedenen Lagen, in die er gebracht wird, gewachsen erscheine" (B. S. 184 ff.).

Die Ähnlichkeit der verschiedenen Romanhelden desselben Dichters ist Spielhagen ein Beweis, daß der Dichter immer von demselben Modell, d. h. von sich selbst ausgeht; er erklärt hieraus die Vorliebe, die das Publikum für den ersten Roman eines Dichters bewahrt, und die Kühle, mit der es nicht nur die „Fortsetzungen" eines Romans, sondern oft auch die späteren Werke desselben Dichters überhaupt aufnimmt (B. S. 187 ff.).

Allen diesen Schwierigkeiten aber kann die objektive Darstellung nicht völlig aushelfen; sie läßt einen materiellen und einen ästhetischen Rest zurück. Spielhagen findet dies in Schillers Brief an Goethe vom 20. 10. 1797 bestätigt, in dem es in bezug auf Wilhelm Meister heißt: „Da Sie auf einem Punkte stehen, wo Sie das Höchste von sich fordern müssen und Objektives mit Subjektivem absolut in Eins verfließen muß, so ist es durchaus nötig, dafür zu sorgen, daß dasjenige, was Ihr Geist in ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife und nichts davon in einem Medium verloren gehe." Spielhagen glaubt nun die von Schiller hier gewünschte Form im Ichroman zu finden, in dem der Dichter, auf die erste Konzeption zurückgreifend, sein Ich, das er in ein Er verwandelt hatte, wieder in ein Ich zurückverwandelt, nicht mehr in das alte, erfahrungsmäßige, naive, enge und beschränkte, sondern in ein neues, künstlich seiner Beschränkung enthobenes, reflektiertes Ich (B. S. 198 ff.).

Das neugewonnene Ich unterscheidet sich nur in der Form vom Er. Spielhagen zeigt an Beispielen, daß die innere Ähnlichlichkeit zwischen dem Dichter und seinem Helden im Ichroman kaum weniger zwischen den Punkten möglichster Annäherung und weitester Entfernung schwankt als im Erroman. Die Vorteile des Ichromans ruhen auf der Freiheit, die der Dichter

als Ich-Held und Selbsterzähler seiner Schicksale gewinnt, „seine subjektiven Ansichten und Meinungen ausgiebig mit einfließen zu lassen, ohne dabei dem Helden in die Rolle zu fallen, ohne den Leser aus der Illusion zu reißen, daß er es immer nur mit der einen handelnden Person zu tun hat.“ Während Reflexionen und Monologe im Erroman eine ganz exquisite Kunst des Dichters verlangen, wenn sie nicht unnatürlich wirken sollen, stehen sie dem Ichhelden gut. Wenn er nicht in Aktion ist, hat er Zeit, die Ereignisse zu betrachten. Die Schicksale, die er berichtet, nehmen eine ganz spezielle, warme und reizvolle Färbung an durch die persönliche Anteilnahme des Erzählenden und durch die „freundliche Gewißheit“, daß er allen Gefahren glücklich entronnen ist (B. S. 203 ff.).

Der Vicar of Wakefield, David Copperfield und der Simplizissimus erscheinen Spielhagen als vollendete Muster des Ichromans. Das Einmischen des dichterischen Subjekts gibt ihnen allen das eigentümliche Gepräge. Er vergleicht das Medium des Selbsterzählers einem bewegten, fließenden Wasserspiegel, das des objektiven Romans einem stillen, völlig durchsichtigen, abgeklärten Wasser. Dies beweisen Vergleiche des Simplizissimus mit Waverley, sowie zahlreiche andere Beispiele.

Eine Gefahr für den Ichroman ist jedoch, wenn Humor und Satire sich in ihm allzu breit machen; Spielhagen tadelt dies an Sterne und Thümmel und glaubt, die rechte Verwendung beider Darstellungsweisen im Wilhelm Meister zu finden. (Dieser Roman erscheint Spielhagen als ein Ichroman, zwar nicht der Form, aber dem Geiste nach. N. B. S. 83). Am Grünen Heinrich tadelt er, daß der Dichter zu fest an dem Ich und seinen individuellen Erfahrungen kleben bleibe und so aus der Prosa der pragmatischen Autobiographie nicht rein herauskomme, um dann, gleichsam zum Ersatz der fehlenden reicheren Empfindung, ästhetische oder philosophische Parabasen zu interpolieren, die ... von dem Ichhelden entweder gar niemals oder wenigstens nicht auf seiner dermaligen Entwicklungsstufe hätten ausgehen können. Der Prozeß scheint ihm hier nicht völlig abgeschlossen, die nach schrankenloser Entfaltung strebende und sich vordrängende Sub-

jektivität nicht ganz besiegt. Spielhagen verlangt nämlich, daß die Phantasie das Ich so durchdrungen und „bewältigt" habe, daß sie es wie ein Fremdes, Drittes objektiv und ruhig behandeln könne. „Mit einem Worte: es ist die alte objektive Methode, bloß modifiziert, und zwar dergestalt, daß sie, mit der nötigen Vorsicht angewandt und von der nötigen Kraft getragen, an Handlichkeit und Wirksamkeit ein Erkleckliches gewinnt, ohne an Sicherheit das mindeste einzubüßen" (B. S. 223 ff.).

David Copperfield erscheint Spielhagen als der beste Ichroman und schwebt ihm als möglichst vollkommenes Beispiel bei diesen Erörterungen vor. Dickens ist ihm ein vollendeter Typ des epischen Dichters (vgl. Dilthey S. 202 ff.) durch seine wunderbare Beobachtungsgabe und seine kraftvolle Phantasie, „der David Copperfield das Werk, das in der vollsten Kraft seiner Mannheit auf der höchsten Stufe seiner künstlerischen Entwicklung entstanden", ein allumfassendes Bild des Menschenlebens widerspiegelt, das an Idealität und Totalität das Vollkommenste darstellt und so „die wundervollste praktische Bestätigung unserer Theorie vom Roman im allgemeinen und vom Ichroman im besondern" bietet (B. S. 226 ff.).

Der Ichroman ist aber nach Spielhagen so spärlich beliebt, weil seine Anwendung zwei gewaltige Schwierigkeiten birgt. Die erste ist die Wahrung des rechten Maßes in der dem Dichter-Subjekt gewährten Freiheit. Die andere liegt in dem Stück Unnatur, das der Ichroman von vornherein in sich trägt, und das die höchste Kunst des Dichters nicht völlig überwinden kann. Der Dichter des objektiven Romans ist allgegenwärtig und allwissend („Herrgottsperspektive"), und kann seine Menschen wo und wann es ihm gutdünkt, vor sich fordern und sie ihre tiefsten Geheimnisse offenbaren lassen. Der Icherzähler muß jedoch diese seine Gegenwart, dieses sein Wissen in jedem einzelnen Falle legitimieren. Der Ichroman ist von Anfang bis zu Ende ein Kampf um diese Legitimation, der oft verzweifelte Mittel nötig macht (B. S. 236 ff.).

Hierüber hat Spielhagen sich im Jahre 1900 im Literarischen Echo noch einmal ausführlich geäußert. Er zeigt dort, daß die

meisten Icherzähler in den Fehler fallen, daß sie in ihren Romanen alles in ein Licht setzen, das nicht durch das trübende Medium so und so vieler inzwischen verflossener Jahre fällt, sondern hell ist wie der junge Tag. Die Menschen in ihnen kommen und gehen, wie der Autor sie braucht und nicht wie das Leben sie schickt; sie führen Gespräche, die der Autor seinerzeit stenographiert oder im Phonographen aufgefangen haben müßte, wenn er sie jetzt mit dieser unfehlbaren Treue reproduzieren wollte. Der Held gerät in unwahrscheinliche, ihm und dem Leser peinliche Lagen, weil es keine Möglichkeit gibt, ihm die Kenntnis gewisser Umstände zu verschaffen, die er durchaus wissen muß, soll er nicht im Dunklen tappen. So bleibt der Ichroman streng genommen „ein Wagestück, auf das sich nicht leicht einlassen wird, wer von einem Kunstwerk verlangt, daß es sich in jedem Punkte über seine Kongruenz mit der Wirklichkeit müsse ausweisen können".

In seinem ersten Aufsatz über das Thema hatte Spielhagen den Ichroman abschließend „eine wundersame Schulung und zugleich einen unfehlbaren Prüfstein des Talentes" genannt, eine ratsame Form für den, der wirklich etwas erfahren hat und „die Phantasie besitzt, um das erfahrungsmäßige Ich zu einem idealen Ich emporzuläutern". Jetzt, nach fast zwanzigjähriger Erfahrung, faßt er sein Endurteil anders zusammen: „Er ist das vortrefflichste, dankbarste Instrument für den realistischen Dichter, der sich heilig vorgenommen hat, niemals die Bescheidenheit der Natur zu verletzen, der freilich die Konsequenzen aus ihren Prämissen unweigerlich zieht, aber nur in der unendlichen Evolution ihres Wirkens, nicht in dem knappen Rahmen, in den der Dichter das Vergängliche zu bannen sich bemüht, das doch immer nur ein Gleichnis sein kann. Der Icherzähler, der die seinem Genre gesteckten Grenzen nicht respektiert und, quantum satis, fabuliert und kombiniert, hat nur eine andere Etikette auf den Wein geklebt. Der Trank, den er uns kredenzt, unterscheidet sich in nichts von dem, den uns der objektive Dichter in seinem systematisch nach Kapiteln abgeteilten Roman bietet."

Soweit mag man das Urteil Spielhagens in der Hauptsache unterschreiben, aber nicht in der künstlichen Konstruktion, mit der

er nun wieder den Ichroman, diese durchaus subjektive Äußerung des epischen Talentes, in sein objektives System zu zwingen sucht.

(Man vergleiche hierzu Th. v. Sosnosky 1901 u. 1902: Das Ich im Roman, Gegenw. 59 S. 347 ff. Die Unnatur der Ichtechnik Gegenw. 61 S. 309 ff. u. 325 ff.)

* * *

In der festen Überzeugung, daß einerseits die Dichtungen eines wahren Epikers in ihrer Gesamtheit eine große Generalbeichte darstellen (A. W. S. 108 ff.), und daß anderseits Goethe ein solcher ist, hat Spielhagen sich zu einer mehrfach, besonders in seiner Weimarer Goethefestrede von 1895 (N. B. S. 52 ff.) geäußerten Theorie verleiten lassen, die vielfach bestritten und mißverstanden wurde. Er faßt das Wesentliche 1903 in folgenden Worten zusammen: „Ich hatte nachzuweisen gesucht, wie Goethe in seiner epischen Poesie nur sich selbst zum Vorwurf hat und dabei, weil er ein durchaus normaler, kompletter Mensch ist, sämtliche Phasen des Entwicklungs- und Bildungsganges eines normalen, kompletten Menschen durchlaufen muß. Ich bin nicht überall verstanden worden: man hat von einer künstlich-gezwungenen Konstruktion gesprochen.“ —

„Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
Denn, was innen, das ist außen.“

„Trifft dies Goethesche Wort auf einen zu, so ist er es selbst. Kein Dichter ist wahrer, subjektiver; keines Dichters Herzblut pulsiert noch in dem feinsten, verzweigtesten Geäder seiner Schöpfung so stark und so lauter als in den seinen. Kein Dichter durfte je mit größerem Rechte sagen, daß sein ganzes Schaffen nur eine einzige fortgesetzte Beichte sei“ (A. W. S. 86 ff.).

Daher die Ähnlichkeit seiner Romanhelden mit dem Dichter. „Vom Werther gar nicht zu reden, wie sie sozusagen mit den Händen zu greifen ist; wir Lotte und die Kinder, Albert, alle und alles ausschließlich durch die glanzvollen Augen des Götterjünglings Wolfgang sehen. Der sich freilich als Wilhelm Meister ein wenig suchen läßt, bis wir ihn denn doch in der bescheideneren, der „Idee“ angepaßten Hülle wiederfinden; in den Wahlverwandt-

schaften dem Leser die Aufgabe stellt, sich sein Bild aus dem feurigen Eduard und dem bedächtigen Hauptmann zu kombinieren."

Dasselbe glaubt Spielhagen von Zola und dem Helden seiner ‚Fécondité", und selbst Walter Scott erscheint ihm in den Helden seiner Romane. Dies ist nicht so zu verstehen, als sei es jedesmal die Absicht der Dichter, im Helden sich selbst zu porträtieren. Sie tun es unbewußt (A. W. S. 109ff.). Indem sie es aber tun, zeigen die dichterischen Gebilde nach Spielhagen die Phasen, „welche der sittliche Mensch durchzumachen und durchzukämpfen hat, bis er mit sich und der Außenwelt im reinen ist.

Die erste Phase wird der Kampf des jugendlichen Subjekts mit der Außenwelt sein, die hart auf sein weiches Empfinden stößt und ihn zu der Einsicht bringt, daß sie die stärkere ist, oder aber — im tragischen Falle — er gelangt zu dieser Einsicht nicht, will trotzig ihr gegenüber sein vermeintliches Recht nicht aufgeben und zerschellt an ihr (Werther).

Zweite Phase: anfangs zögerndes, endlich liebevolles Sichhingeben des Subjekts an die Außenwelt auf die Gefahr hin, sich an sie zu verlieren (W. Meisters Lehrjahre).

Dritte: harmonischer Ausgleich der Strebungen des Subjekts mit den Anforderungen der Welt (Herm. und Dor.).

Vierte: nicht unbedingt notwendiges, aber, wie wir Menschen sind, sehr wahrscheinliches, gelegentliches, nochmaliges Sichaufbäumen des Subjekts gegen die Welt — ein Konflikt, der im tragischen Falle, wie in der ersten Phase, mit der Niederlage des Subjekts endet, welches eventuell, da es jetzt nicht mehr jugendlich allein, sondern mitten im Leben und innigem Konnex mit andern steht, diese mit in sein Verderben zieht (Wahlverwandtschaften).

Fünfte und letzte Phase: schlechthinnige Resignation des Subjekts, das sich den großen Gesetzen des Lebens ein- und unterordnet, damit aber für sich nichts mehr bedeutet und bedeuten will" (W. M.'s Wanderjahre).

So schließt sich nach Spielhagen der Kreislauf des Lebens und mit ihm der Zyklus, den der epische Dichter in seinen Schöpfungen zu durchmessen hat; ganz rein wird sich ein solcher

Parallelismus des Lebens und Dichtens natürlich nur herausstellen im Leben und Dichten eines „völlig normalen, höchst kraftvollen, auf die harmonische Ausgleichung zwischen individuellen Strebungen und den Weltanforderungen von Haus aus angelegten Natur, die so wenig nach ihren Idealen springt, wie sie nach ihren dichterischen Stoffen jagt, weil sie fühlt und weiß, daß mit Springen und Jagen nichts, bei geduldigem Ausharren auf dem anfangs in dunklem Drange eingeschlagenen, dann mit immer klarerem Bewußtsein verfolgten Wege alles zu erreichen ist" (N. B. S. 66 ff.).

In Goethe glaubt Spielhagen den Fall in größter, typischer Reinheit zu erblicken; er meint, es liege speziell in bezug auf den Werther die Vermutung nahe, daß die Genesis des Erstlingsromans unseres größten modernen Genies für die Entstehung moderner Erstlingsromane überhaupt typisch sei (B. S. 153). Ich habe die betreffenden Werke Goethes den einzelnen Phasen in Klammer beigefügt, und es erübrigt sich daher, auf jede Phase näher einzugehen; die beiden ersten entsprechen übrigens den Ausführungen im vorigen Abschnitte.

Was die dritte und vierte angeht, so muß hier bemerkt werden, daß Spielhagen Hermann und Dorothea und die Wahlverwandtschaften als N o v e l l e n ansieht, und das führt uns auf den Unterschied, den Spielhagen zwischen Roman und Novelle macht. Die metrische Form kann nach seiner Ansicht, ebensowenig wie beim Drama, so überhaupt ein Grund zur Unterscheidung einer besondern Gattung sein. Eine Novelle aber ist ihm das Goethesche Epos, weil es zunächst im Unterschiede zum Roman, in welchem eine Entwicklung der Charaktere, mindestens aber des Helden stattfindet, „f e r t i g e C h a r a k t e r e aufeinander treffen läßt, die sich in dem Kontakt nur zu entfalten, gewissermaßen auseinanderzuwickeln haben". Es zeigt auch die übrigen Eigenschaften der Novelle: damit die Wirkung des Kontaktes sich nicht zersplittert, sind nur w e n i g e P e r s o n e n in Mitleidenschaft gezogen, und so springt das Resultat bald hervor; d. h. die dargestellte H a n d l u n g i s t k u r z l e b i g, während der Roman in einer ganz anderen Breite und Weite angelegt und daher von einer gewissen Länge sein

muß. Ferner zeigt das Werk, wie jede Novelle, eine „viel lockerere Bindung zwischen der Individualität des Dichters und seinem Stoff", als dies im Roman der Fall ist. Handelt es sich doch bei der Novelle in erster Linie um eine „unerhörte Begebenheit" und erst in zweiter um die Individualität des Erzählers, ja um diese oft gar nicht. (Vgl. die Goetheschen Definitionen in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter und in den Gesprächen mit Eckermann.) So hat Goethe in Hermann und Dorothea wenig persönlich Erlebtes hineingewebt, nur das Ganze mit seinem Geiste, dem Duft seiner Persönlichkeit erfüllt, seiner reifen Persönlichkeit, die der Akme seines Lebens entspricht. „Hermann und Dorothea konnte nur von Goethe und von ihm nur in dieser Periode seines Lebens gedichtet werden" (B. S. 245 ff., N. B. S. 73 ff.).

Die Wahlverwandtschaften, deren ästhetischen Wert Spielhagen geringer ansetzt, als es meist geschieht, sieht er als eine Novelle an, „die schon stark an der Natur des Romans partizipiert" und spürt in ihr wieder mit Recht das Walten des epischen Gesetzes von der straffen Bindung des Stoffes an die subjektive Erfahrung des Dichters (N. B. S. 76 ff. u. 91 ff.).

Spielhagen ist sich klar, daß er nicht alle Werke seines hochverehrten Meisters in dieses System zwingen kann, er hat trotzdem nicht davon abgelassen; weshalb er an dieser Theorie so hing, hoffe ich im zweiten Teil meiner Arbeit (S. 102 ff.) zeigen zu können. Im übrigen ist Spielhagen einer der besten Goethe-Kenner und „neben H. Grimm und R. Hildebrand, neben P. Heyse und K. Hillebrand der Schöpfer des modernen Goethe-Kultus" (Henn. S. 125).

Ende des I. Teils.

Ich habe in der Einleitung angedeutet, daß sich bei Spielhagen die Hauptgrundsätze seiner Theorie gebildet hatten, ehe er den ersten Roman schrieb. Die Theorie ist also — von den Versuchen der Schülerzeit abgesehen — das Primäre. Dann wird sie natürlich, den Erfahrungen der Praxis gemäß, erweitert, modifiziert, beschränkt. Ich kann dies leider nicht ausführen; an einzelnen Stellen des ersten Teils habe ich darauf hingewiesen. Im Grunde jedoch bleibt Spielhagen bei seinen ursprünglichen Anschauungen, so daß die Praxis als das Sekundäre, Abgeleitete, durchaus die Bestätigung alles dessen bietet, was er theoretisch fordert. Daher ist es erklärlich, daß die Gebr. Hart umgekehrt sagen, seine Theorie lese sich fast wie eine Rechtfertigung seiner Kunst (a. a. O. S. 16f.).

Gleichwohl gibt es Punkte, in denen die Praxis hinter der Theorie zurückbleibt — wo Wollen und Vollbringen sich nicht decken; diese schwachen Seiten der Spielhagenschen Romane hat man seit langem aufgezeigt und sie führten zu der Ansicht, daß seine Werke nicht den Forderungen entsprechen, die er theoretisch gestellt habe (Hart S. 19 u. 54). R. M. Meyer urteilt: „Dieser Mann von ausgesprochenster Subjektivität hatte sich eine Theorie zurecht gemacht, die sein Temperament bändigen sollte; nun fragte er sich doch, ob die Objektivität recht habe. Er bejahte es immer wieder — und machte praktisch der Subjektivität immer größere Zugeständnisse.“ Als Beispiel dient Meyer dafür Spielhagens Theorie und Praxis des Ichromans; er fährt dann fort: „So ging es überall. Seine Theorie und seine Praxis verrieten jede für sich den ganzen Mann, die tapfere, geschlossene

Persönlichkeit; aber untereinander standen sie im Kampfe" (Gesch. d. dt. Lit. S. 596 f. — vgl. ders. Jahresber. f. n. dt. Lit. X. 597. Ed. Engel, Gesch. d. dt. Lit. Leipz. u. Wien 1906 II. S. 943. Keiter-Kellen, Der Roman, S. 287, 301, 304).

Dagegen war Spielhagen selbst der Meinung, seine Theorie praktisch aufs strengste befolgt zu haben. Er schreibt gelegentlich: „Es wäre vielleicht darauf aufmerksam zu machen, wie streng ich mich in der Praxis an meine Theorie gehalten habe" (an E. Mensch, 3. Br.). Im Vorwort seiner Beiträge (S. IX) stellt er fest, daß er „in der Praxis rigoros an den ein für allemal festgestellten Normen festzuhalten strebte". In seinen Lebenserinnerungen heißt es in bezug auf seine theoretischen Untersuchungen: „Ist, was ich vorbringen werde, auch für die Theorie der Dichtkunst nur von untergeordneter Bedeutung, so ist es von um so größerer für die dichterische Praxis, wie ich sie, nachdem ich in meinem Nachdenken über die Kunst so weit gekommen, wit Überzeugung und Konsequenz bis auf den heutigen Tag geübt habe" (F. II. S. 213). Ebenso erzählt er als Siebzigjähriger, daß er in der Jugend „mit einem starken Rest des alten Vogelprivilegiums" gesungen habe, wie ihm der Schnabel gewachsen sei. Von der Zeit seines ersten Ruhmes urteilt er an demselben Orte, daß er „mittlerweile den früheren Naturgesang in eine Kunst umgewandelt hatte, die er nach einer bestimmten Methode betrieb. Nach einer sehr strengen sogar, an der er mit um so zäherer Konsequenz festhielt, als sie das Resultat eifrigen Nachdenkens, der theoretische Niederschlag nun bereits langjähriger praktischer Übung, und er — wie das bei Autodidakten der Fall zu sein pflegt — von ihrer Richtigkeit festiglich überzeugt war." Im Hinblick auf den literarischen Umschwung der 80er Jahre heißt es dann: er war „längst kein junger Mann mehr, stand fest in seinen ästhetischen Prinzipien, wußte aus langjähriger Erfahrung, was seine Natur willig hergab, was sie ihm hartnäckig verweigerte und hatte daraufhin seine Technik and Praxis eingerichtet" (A. W. 39, 40, 44).

Diese Äußerungen widerlegen R. M. Meyer in bezug auf das Verhältnis von Theorie und Praxis, zeigen jedoch anderseits, daß

er nicht unrecht hat, wenn er die starke Subjektivität Spielhagens betont, und daß wir zu der Annahme berechtigt sind, daß seine Kunstlehre eine stark persönliche Färbung habe. Jedenfalls hat Meyer mit feinem Verständnis für die Eigenart des Dichters erkannt, wie Subjektivität und Objektivität bei ihm beständig im Streite lagen; ich hoffe, daß meine Darstellung seiner Kunstlehre dies hat erkennen lassen. Auch wird uns an diesem Ausspruch noch einmal klar, daß die späteren Reduktionen, von denen vorne die Rede war, aus den Erfahrungen der Praxis hervorgingen.

Scherer urteilt anders als Meyer: „Jeder Dichter hat das Recht, daß seine praktischen Leistungen an dem Maßstabe seiner eigenen theoretischen Überzeugungen geprüft werden. Und es gewährt ein besonderes Vergnügen, wenn beide so völlig miteinander übereinstimmen, wie es in Spielhagens neuestem Romane (Platt Land, 1879) der Fall ist" (Kl. Schr. II, 169). K. Friedemann, deren Anschauungen aus denen Scherers hervorgewachsen zu sein scheinen, vertritt den Standpunkt, „daß Spielhagen im großen und ganzen durchaus konsequent verfährt", d. h. praktisch seine Theorie befolgt (a. a. O. 3). Sie ist dagegen mit Scherer (a. a. O. 159ff. u. 280f.) der Ansicht, daß seine Theorie und Technik falsch und verfehlt seien, weil sie dem Wesen der Erzählungskunst widersprächen und in dem Bestreben, den ästhetischen Wert des Romans zu heben, die Anwendung dramatischer Mittel forderten. Fontane dagegen hält die Theorie und Technik Spielhagens für richtig und befolgt sie praktisch ebenso wie Hauptmann, Sudermann, Heyse, Frenzel, Hirschfeld, Ganghofer, K. E. Franzos, O. Ernst, Ompteda, Schnitzler u. a. (Henn. S. 207 f., Schierding 50ff. u. 83).

Aus dem hier Ausgeführten ergaben sich für mich die Richtlinien des zweiten Teils meiner Arbeit. Es hieße, Splitterrichterei üben, wenn man aus den zahlreichen Romanen Spielhagens die einzelnen, verschwindend wenigen Fälle heraussuchen wollte, wo er gegen seine Theorie fehlt (vgl. Schierding 53 ff.). Auch habe ich mir nicht die Aufgabe gestellt, das Gegenteil, die strenge Beobachtung seiner Kunstgesetze an Beispielen



nachzuweisen, und somit eine Erläuterung und Illustration seiner Theorie durch praktische Fälle zu geben. So interessant und lohnend gleichwohl eine solche Betrachtung gewesen wäre, so war durch die Überfülle des Stoffes eine Beschränkung unbedingt geboten. Ferner ist die Technik im eigentlichen Sinne eingehend in den mehrfach erwähnten Arbeiten von Friedemann und Schierding untersucht worden, und zwar von verschiedenen Standpunkten aus. Ich suchte deshalb Eigenheiten Spielhagens zu beleuchten, die bisher noch nicht geprüft worden sind, und weniger berücksichtigte Punkte zu untersuchen.



Ich habe aus diesen Gründen den Stoff des zweiten Teils in folgender Weise angeordnet: Im ersten Abschnitte werde ich zeigen, wie Spielhagens persönliche Anlagen, seine Schaffensweise und seine künstlerische Entwicklung genau seinen allgemeinen Theorien über die epische Kunst und die epischen Künstler entsprechen; es wird daraus hervorgehen, daß diese Beobachtungen gleichwohl nicht rein subjektiv und relativ, sondern typisch und daher wertvoll sind.

Im zweiten Abschnitte werde ich den Ideengehalt seiner Romane prüfen und gleichzeitig Stellung zu Vorwürfen nehmen, die in dieser Hinsicht gegen Spielhagen erhoben worden sind. Ich werde auf diese Weise die viel besprochenen Fragen der Totalität und Objektivität seines Weltbildes und des Humors in seinen Romanen erörtern.

Im dritten Abschnitte werde ich — in Anbetracht der Unerschöpflichkeit des Stoffes — nur mit denjenigen Eigenheiten der Spielhagenschen Technik mich beschäftigen, die er selbst zum Gegenstand von Untersuchungen gemacht hat. Ich werde im einzelnen seine Arbeitsweise und Kompositionskunst sowie die Darstellungsmittel einer sogenannten „dramatischen Technik" betrachten. Ich habe geglaubt, auch in diesem Abschnitt auf die Angabe praktischer Beispiele dort verzichten zu dürfen, wo Schierding solche in genügender Anzahl beibringt.



* * *

Um das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Spielhagen gegeneinander abzuwägen, sind wir nicht auf seine theoretischen und künstlerischen Werke allein angewiesen. Wir haben ein sehr wertvolles und reiches Material in seiner Autobiographie, das uns auf die zuverlässigste Weise über seine individuellen Anlagen und ihre Entwicklung unterrichtet. Er betreibt hier eine auf sein eigenes Schaffen angewandte Ästhetik, die das psychologische Tatsachenmaterial in weitestem Umfange berücksichtigt und der modernen empirischen Ästhetik aufs engste verwandt ist.

Vergleichen wir das Charakterbild, das auf diese Weise entsteht, mit dem, was Spielhagen vom Wesen der epischen Begabung in seiner Theorie ausführt, so sehen wir in erster Linie, daß er hier durchaus nach seinen subjektiven Erfahrungen urteilt, sie verallgemeinert. Sie sind jedoch nicht rein individuell, sondern von typischer Bedeutung, weil Spielhagen, wie Goethe, der Typ eines Dichters ist, bei dem inneres und äußeres Erlebnis im weitesten Sinne des Wortes zur Dichtung wird. Diese Grundlage der Begabung beruht bei beiden auf einer außerordentlichen Energie des Erlebens, d. h. der Wahrnehmung und folglich auch des Gedächtnisses; was auf diese Weise geistiges Eigentum wird, gestaltet die schöpferische Phantasie zur Dichtung um.

In dem Bilde des Knaben sehen wir schon die Eigenschaften wirksam, die nach Spielhagen die „Basis“ eines spezifisch epischen Talentes ausmachen und die man als wesentlich in jedem vorwiegend „visuellen“ und „darstellenden“ Dichtertyp erkannt hat. Jene liebevolle Beobachtung der Wirklichkeit, die in der Erinnerung den Grundstock aufspeichert, aus dem der Epiker seine Gestalten schöpft, ist der hervorstechendste Zug seines Wesens schon in frühester Jugend, wie denn der geborene Poet ebenso früh wie der geborene Maler oder Musiker sich ankündigt und seine Sprache längst innerlich spricht, bevor er zur ersten eigentlichen Äußerung kommt (F. I. 99 Stud. 14, vgl. oben S. 16 u. 20f.).

Spielhagen berichtet: „Und da kann ich nicht anders sagen, als: was ich auch erfinderisch aus dem Gefundenen gemacht habe, — für das Finden und Auffinden selbst hatte mir die Natur die entsprechenden Organe nicht versagt. Dafür wenigstens spricht

die Klarheit der Bilder, die ich zu jener Zeit von meiner Umgebung — das Wort in weitestem Umfange genommen — in meinem Geiste empfing und die doch auch tief eingeprägt sein müssen, oder ich hätte sie nicht unverändert in meinem Geiste aufbewahren können bis auf den heutigen Tag. Ich darf ohne Ruhmredigkeit sagen, daß ich in meinen Erinnerungen jener Zeit blättern kann wie in einem Buche, von dem jedes Blatt mit Gestalten, Szenen bedeckt ist. Und da ist, trotzdem mehr als ein Menschenalter darüber hingegangen, selten eine Linie verwischt, eine Farbe eingedunkelt, ja die Fülle des aufgespeicherten Details ist so groß, daß ich noch jetzt in Produktionen, welche in jene Zeit zurückgreifen, Mühe habe, mich desselben zu erwehren, um das Typische, auf das es doch ankommt, rein herauszuarbeiten." Fürwahr, „er konnte weit in sein Leben zurückblicken" (A. W. 37) und wohl von einer „photographisch-prosaischen Klarheit der Eindrücke" sprechen (F. I. 163). Er meint sogar, daß diese Beobachtung schon früh über das äußerlich Dargebotene der Menschen und der Umwelt hinausgegangen sei, da es ihm beim Zurückblicken erscheint, als habe er auch immer schon das Charakteristische erfaßt.

Was sich hieraus für Spielhagens Beobachtungsweise ergibt, ist in bezug auf die Wahrnehmungsbilder: Intensität, Genauigkeit, Mannigfaltigkeit und begleitendes Interesse, in bezug auf die Erinnerungsbilder: Klarheit der Zeichnung, Energie der Projektion (s. Dilthey, Poet. 342 f.). Aus der Art, wie er das Charakteristische erfaßt, ergibt sich ferner, daß er nicht nur makroskopisch, sondern auch mikroskopisch schaut, also jene Art der Perzeption besitzt, die das Typische und zugleich das Besondere erfaßt, und daher idealistisch und realistisch zugleich das Geschaute wiedergibt (vgl. oben S. 57).

Daß er weiterhin „von Natur ebenso geneigt, wie aus ästhetischem Prinzip genötigt und getrieben" ist, die Wirklichkeit nicht so zu lassen, wie er sie findet, sondern aus ihr mit Hilfe der Phantasie das zu machen, was dem darstellenden Dichter als Poesie erscheint, zeigt sich gleichfalls in dem Bilde des Knaben:

Wir können sie früh in einem „eingeborenen Spieltrieb" „in schier ausschweifender Weise wirken sehen, der mit einer überaus regen, phantastischen Einbildungskraft wahrhaft geniale Spiele ersann" (F. I. 55 ff.). „Er konnte sich ihr nicht entziehen, die sich in der Folge als die ruling passion seiner Seele erwiesen hat" (vgl. o. S. 14).

„Diese Neigung, vielmehr wie ich sagen muß: Nötigung aber war, das mich umgebende Leben in seinen verschiedenartigen Erscheinungen nicht so zu lassen, wie es sich sinnenfällig darstellte, die eigenen Erlebnisse nicht so zu nehmen, wie sie in Wirklichkeit sich zugetragen, sondern aus allem und jedem etwas anderes zu machen, das nicht sinnenfällig und nicht wirklich war und seine Existenz nirgends hatte als in der Phantasie. In meiner Phantasie, die, über den wohlgefügten und soweit auch begriffenen Zusammenhang der Dinge hinausgreifend, sich an den Möglichkeiten ergötzte, die auch wieder zu Wirklichkeiten sich verdichtet haben würden, wenn dieses oder jenes sich dazwischen geschoben hätte, ein drittes und viertes dazugetreten wäre. Dabei war das Eigentümliche, daß diese luftigen Gebilde sich nie ins Nebelhafte verloren, nie zu einer leeren Phantastik ausarteten, vielmehr sich an die Wirklichkeit hefteten, aus ihr die Nahrung sogen und sich so auch der Glaubwürdigkeit teilhaftig machten" (F. I. 55 f., B. 10 f., cf. Dilthey, Poet. 345, 349).

Die Glaubwürdigkeit seiner Erfindungen wurde unterstützt durch die Gelassenheit, mit der er sie vortrug: „Ich erzählte das alles so hin, mühelos, wie ein musikalisches Kind seine Finger über die Tasten eines Klaviers nach hübschen Läufen und wohlklingenden Akkorden schweifen läßt." So quillt schon früh bei ihm die Quelle der Phantasie, der „von Haus aus bei weitem stärksten Kraft seiner Seele", welche die Basis seines Geisteslebens ist. Und da sie nur bilden, nur in Bildern sich äußern kann (F. I. 99 f.), beginnt sie schon früh zu gestalten. Der Siebzigjährige berichtet davon: „Immer war es ihm ein Leichtes gewesen, für das, was ihm durch Kopf und Herz ging, schriftlichen oder mündlichen Ausdruck zu finden. Ein großes Glück für ihn! Es begegnete ihm so viel Außerordentliches, Mitteilenswertes! Zum Erstaunen seiner Eltern, Geschwister, Schulkameraden, der Mädchen in der

Küche, des Kutschers im Stall, die er alle durch die Treuherzigkeit, mit der er seine Sache vortrug, die realistischen Details, die anzubringen er stets bedacht war, zum Gläubigen seiner Phantastereien machte. Wußte er selbst, daß es Phantastereien waren? Schwerlich. Und wenn schon: er konnte nicht anders" (vgl. Dilthey, E. u. D. 180). Seit sein „kindisches Gehirn nur irgend die Fähigkeit dazu in sich gespürt, hatte es angefangen, zu fabulieren, zu dichten, sich neben der Welt, die es perzipierte und perzipieren sollte, eine andere aufzubauen, in der unbegrenzter Raum und unbegrenzte Zeit für alles war, was hier auf der sublunarischen Welt weder jenen noch diese finden zu können schien" (Skizz. 31. F. II. 34 ff.).

Ebenso steht der kleine Bursch, der noch nicht die Schule besucht, häufig, mit einer Schürze drapiert, auf einem Stuhl und deklamiert dem Dienstpersonal die rührende Ballade vom „Alten Hans" (F. I. 16).

Jene phantastischen Spiele, die mit den Dingen der Wirklichkeit umspringende Erzählung und die deklamatorische Begabung gewannen Nährstoff zur Weiterentwicklung aus der Beschäftigung mit einem T h e a t e r für winzige Pappfigürchen. So schreibt der Zehn- oder Zwölfjährige (zehnjährig nach A. W. 39) bereits ein Drama in fünf Akten nach dem Muster von Schillers Räubern und führt es mit seinen Freunden auf. Ihr Versagen scheint ihm die Lust zu weiteren Versuchen genommen zu haben (F. I. 57 ff.). Der dramatische Trieb erhielt auch in der Atmosphäre seines Elternhauses und seiner Vaterstadt Stralsund keine weitere Nahrung (vgl. oben S. 10). Der eingeborene Trieb zur e p i s c h e n Dichtung war jedoch so stark, daß er sich trotz der völlig unliterarischen Umgebung Geltung zu verschaffen wußte. Hier zeigt sich einerseits die Richtigkeit des Diltheyschen Satzes: „Schauspieler und wahrhaft schaffender Dichter . . . beruhen mit ihrem Genie auf demselben Vermögen der Phantasie, in verschiedenen Gestalten zu wandeln" (E. u. D. 208). Anderseits erkennen wir, daß Spielhagen auch d r a m a t i s c h v e r a n l a g t war. Er selbst meint: „Eine tiefer gehende Erwägung der Eigenart meines Talentes (sit venia verbo!)

wird unbedingt den dramatischen Zug, der nach Betätigung drängt, auch da, wo das Feld für ihn nicht bereitet ist, mit in die Rechnung stellen müssen" (F. I. 63). Die späteren Dramen Spielhagens, die in die Zeit von 1877—90 fallen, d. h. in die Zeit, als der dramatische Naturalismus sich allmählich die Bühne eroberte, haben sich mit Ausnahme eines einzigen nicht auf der Bühne halten können. Der Dichter meint, bei dem Massenmord des Naturalismus an allem Früheren seien auch sie hingeschlachtet worden (an E. Mensch I. Br.). Jedenfalls sind sie auch durch den Ruhm des Romanschriftstellers in den Hintergrund gedrängt worden. Sehr interessante Ausführungen darüber enthält auch ein in Bühne und Welt 1911 (S. 529) mitgeteilter Brief des Dichters an F. Philippi. Aus allem aber, was Spielhagen über sein Leben berichtet, auch aus seiner Neigung für den Schauspielerberuf erkennen wir ein dramatisch erregtes Seelenleben und einen Drang zur mimisch-theatralischen Darstellung; sein Wahrnehmungsvermögen ist jedoch durchaus beherrscht von der Tendenz zu ruhevoll-beschaulicher, passiver wie aktiver Beobachtung, die ihn schließlich mit Klarheit und Bestimmtheit zur epischen Darstellung drängt (F. I. S. 162). Somit ist es, wie schon Morisse hervorgehoben hat, psychologisch begründet, daß Spielhagen einerseits die epische Kunstform bevorzugt, aber anderseits eine Technik fordert und anwendet, die der dramatischen aufs engste verwandt ist (vgl. den letzten Abschnitt der Arbeit).

In dem soeben erwähnten Briefe sagt er in klarer Selbsterkenntnis: „Mir speziell war der Übergang aus der epischen in die dramatische Sphäre so wenig schwer, daß ich mich im Gegenteil schwer hüten muß, in meinen Romanen nicht spezifisch dramatisch zu empfinden und zu schaffen, und dennoch, trotz aller Hut, nur zu oft in das Nachbargebiet gerate".

Sein ganzes Leben hindurch ist Spielhagen aber auch Lyriker gewesen und hat selbst „die Eitelkeit, von diesen seinen Gedichten einiges zu halten" (an E. Mensch I. Br.). Bei der Feier seines siebzigsten Geburstages sandten ihm frühere Mitschüler Verse, die der Quartaner ihnen ins Diarium gekritzelt hatte; der Sekun-

daner bestritt nicht nur den epischen, sondern auch den lyrischen Teil des von ihm gestifteten „Literarischen Kränzchens“ (F. I. 85). Also zeigt Spielhagen in der Jugend eine allgemeine Begabung für die verschiedenen Gattungen der Poesie. „Und so war es fortgegangen in einem ununterbrochenen, sich nur allmählich erweiternden und vertiefenden Strom bis etwa in mein sechzehntes Jahr, das ich als die Akme, die Blüte meiner frühen Jugend bezeichnen möchte. Dann läßt die Leichtigkeit nach und schwindet auf Jahre hinaus dahin bis zum scheinbaren Erlöschen“ (Skizz. 33).

Immer aber lebte er ein „Doppelleben: eines wie das der anderen Menschen; daneben eines für sich, als sein ausschließlich eigenes. Und das ihm sehr viel wichtiger und interessanter war als das erste, weil es ihm die klaffenden Lücken, die jenes ließ, willig füllte, die dürftigen Gestalten, die jenes bot, wohltuend steigerte, mit kräftigeren Farben schmückte. Und in das er deshalb den Schwerpunkt seiner geistigen Existenz mit einer Energie rückte, welche für ihn das normale Verhältnis umkehrte, so daß er hier die Wirklichkeit, dort nur ein Schattenspiel an der Wand sah“ (A. W. 38 F. II. 30).

Spielhagen ist also Poet, weil er dazu geboren ist, weil er aus einem tiefinneren, unentrinnbaren Drange heraus dem Zuge seiner gestaltungskräftigen Phantasie folgend, eine dichterische Welt schaffen muß. Die Grundlage dieser Seelenprozesse sind bei ihm stets persönliche Erlebnisse, Lebensbezüge, Verstehen fremder Zustände, Erweiterung und Vertiefung der Erfahrung durch Ideen. Und so steigen aus den elementaren Prozessen des Lebens mit innerer Gewalt die dichterischen Gebilde hervor (vgl. Dilthey, E. u. D. 183 ff.). Da er nun vorwiegend den äußeren Vorgängen des Lebens mit großer Anteilnahme und stets wacher Beobachtung folgt, so ist er vorwiegend geneigt, Tat, Handlung, äußeres Geschehen dichterisch wiederzugeben, also darstellender und zwar epischer Dichter zu sein. Seine Beobachtung ist realistisch, induktorisch, geht in die Breite und Weite der ihn umgebenden Welt. Er ist eine spezifisch episch

veranlagte Natur in dem Sinne, wie er sie selbst bei Goethe feststellt (vgl. oben S. 20). Die Erinnerung ist die gütige Nährmutter seiner Phantasie, der er gewiß nicht alles, aber das Meiste und Beste verdankt, und von der er nur lassen kann auf die Gefahr hin, ins Form- und Wesenlose sich zu verlieren (A. W. 116, Stud. 15). Er hatte aber auch das Glück, frühzeitig vieles zu erfahren und zu hören (F. I. 202 f.), und der Kreis erweiterte sich späterhin beständig. Daß ihm aber alles zum Besten gereichte, lag eben an seiner Art zu beobachten, zu schauen, zu erleben.

Hat er es schon früh mit den epischen Allotriis seiner Jugend ernster genommen als mit den zahlreichen lyrischen und dramatischen (F. I. 85, 89. A. W. 39), so entsteht sogar in den Jahren selbstauferlegter, strenger Enthaltsamkeit aus innerem Drang heraus eine Novelle. Und als er endlich aus jener Zeit schwerster, innerer Kämpfe und rein rezeptiver Tätigkeit gereift hervorgeht, da treibt ihn wieder der Drang, das Erlebte in epischer Gestaltung zu reproduzieren (F. I. 196. F. II. 266).

Ein wichtiges Zeugnis für diese innere Nötigung zur epischen Darstellung ist nach seiner oft geäußerten Ansicht seine innige Naturliebe. Schon der Vater besaß sie als Nachkomme einer Generation von Förstern in hohem Maße, obwohl er einer der „Stummen des Himmels“ und der Poesie abgeneigt war. Beim Sohne äußern sich noch weit stärker „der unendliche Drang, das unabweisbare Bedürfnis, mit der Natur in beständigem, innigstem Kontakt zu bleiben; die unerschöpfliche Freude an ihrem Weben und Walten, die schärfsten Organe für die Beobachtung der millionenfachen Offenbarungen ihrer Macht und Herrlichkeit“ (F. I. 109). Spielhagen verdankt der Natur, wie er „mit ehrfurchtsvollem Schauer“ bekennt, das Beste, was er kann und vermag (F. I. 168). Er sagt von seiner Jugend: „Aus dem Zwitschern der Vögel in dem morgenfrischen Garten; aus dem Krächzen der Krähen, die abends um die Kirchtürme der altersgrauen Stadt schwärmten, aus dem Plätschern der Wellen an den Hafenmauern, auf denen er oft stundenlang saß, träumend auf die bewegten Wasser blickend; aus Busch und Baum, dem Wogen der unendlichen Kornfelder — aus allen Elementen, zu jeder Zeit, an jedem

Orte hörte er die geheimnisvoll vertrauten Stimmen der Geister, die ihm das Geleite durchs Leben geben zu wollen schienen. Gegeben haben . . ." (A. W. 37).

Der Gymnasiast „huldigte der Naturliebe in stundenlangen Streifereien bis zum Überschwang . . . Von den Träumen, die da durch meine Seele gingen, während ich mit mäßigem Ruderschlag mein Boot über die glatte Fläche trieb, oder, vom abendlichen Schweifen durch die Felder und über die Strandwiesen zögernden Schrittes heimkehrend, dem Klagegesang der wilden Schwäne lauschte, die unsichtbar über mir ihre luftige Bahn zogen, — ich wüßte von ihnen keine Rechenschaft zu geben. Aber ich vermute, daß sie, wer von der epischen Muse sich einmal begeistern lassen wird, in der Jugend geträumt haben muß und sie nirgendwo sonst träumen kann, als eben an dem Busen der Natur" (F. I.).

Er liebt auch später vor allem die heimatliche Küste, die alte, graue Heimatstadt und besonders das Meer, die Ostsee, wie sie tagtäglich vor den Augen des Knaben lag. „Ich weiß es sicher: es ist meine erste Liebe gewesen und bin überzeugt, es wird auch meine letzte sein." Ist der Student draußen, so träumt er einen seltsamen Traum immer genau in derselbeu Weise: „Den Traum, daß er über Berg und Tal, Felder und Wälder schwebte dem Meere zu, das er nicht sah, dessen Nähe er aber ahnte, nach dem ihn eine unwiderstehliche Sehnsucht zog, die ihm das Herz klopfen machte, bis es nun plötzlich vor seinen Blicken lag, grenzenlos, schimmernd in jenem magischen Licht, das nur in unsere Träume scheint, — und er, vor Freude laut aufweinend, erwachte." Das Heimweh macht ihn in Bonn unglücklich und bricht auch beim gereiften Mann noch zuweilen „mit akuter Gewalt" hervor (F. I. 6, 27, 33, 34, 36, 38f., 64f., 168, 392). Nächst der pommerschen ist ihm die thüringische Landschaft die liebste (F. I. 198ff., 224ff.).

Ein Beispiel von anschaulich lebendiger Naturbeseelung bietet die Schilderung des einsamen Baumes, den er als Student von seinem Fenster aus am andern Rheinufer sah: „Ein geheimnisvoller Baum . . . Im Lichte der Morgensonne, die hinter ihm aufging,

grüßte er besonders freundlich zu mir herüber, und des Abends hüllte er sich oft, um von mir Abschied zu nehmen, in ein Purpurkleid. Bei trübem Wetter war er unwirsch und nahm keine Notiz von mir oder verschwand gar völlig in den Nebeln, die über dem Strom wallten. Den ganzen Winter hindurch hoffte er mit mir auf den Frühling, und daß sich dann alles, alles wenden werde. Stundenlang konnte ich so angesichts des lieben Baumes träumen, mich mit ihm unterhalten, ihm meine Wünsche, meine Hoffnungen anvertrauen. Ich glaube fast, ich habe ihm meine sämtlichen Romane bereits damals erzählt" (F. I. 342 f.).

Was nun die Art der poetischen Wiedergabe anbetrifft, so redet Spielhagen immer wieder von einer zweiten, neuen Welt der Zaubergärten, Paläste und gesteigerten Gestalten, die doch im Grunde nichts anderes sei als das über die Enge des natürlichen Daseins gesteigerte Selbst (F. I. 34 ff.). Also drängt ihn seine Phantasie, mit seinem eigenen Ich und mit den Personen und Dingen der sinnfälligen Welt einen Idealisierungsprozeß vorzunehmen, der sie aus dem engen Rahmen der Wirklichkeit heraushebt. So erklärt sich, daß Spielhagen, der infolge der Schärfe und Genauigkeit seiner Beobachtung und seines Gedächtnisses realistisch perzipiert, vorwiegend typisierend und idealistisch darstellt (vgl. vorne S. 22 f.). Es ist also seine individuelle Anlage, die ihn seine Gestalten zu Idealfiguren erheben läßt, ihn zu dem oft gerügten „Romanhaften" bringt und sich in der „wunderbaren Führung" der Schicksale des Helden kundgibt (vgl. vorne S. 61). Daher auch seine Vorliebe für romantische Situationen, verklausulierte Testamente, abenteuerliche Entführungs-, Abstammungs- und Überfallsepisoden, verkappte Banditen und Jesuiten und viele andere Mittel des alten Romans, die seiner Zeit nicht mehr entsprachen und unser Gefühl beleidigen, weil sie häufig in Widerspruch zur Wirklichkeit stehen und unwahrscheinlich sind (vgl. R. M. Meyer a. a. O. 595, Hart 58 ff.).

Ein weiterer Zug in Spielhagens Dichterindividualität ist der nimmer ermüdende Fleiß, der geniale Fleiß, den er gelegentlich mit den Worten preist: „Kommt! Tut desgleichen,

wenn ihr könnt! Erhebt euch von eurem Lager mit dem Gedanken an eure Arbeit, erwacht mitten in der Nacht und grübelt weiter über eure Arbeit — nicht heut und morgen! nein, jeden Tag und jede Nacht eures Lebens, soviele euch das Schicksal gewährt . . .! Und geht keine Gasse eines Dorfes, einer Stadt, keinen Feld- und keinen Parkweg, ohne daß die Arbeit mit euch geht! und besteigt keinen Wagen . . . ohne daß sie, der ihr euch ergeben habt, mit euch einsteigt! Und während der Fahrt sinnt und sinnt, wie die Aufgabe, welche euch die unsichtbare Begleiterin in das Reisebündel geschnürt, in der Ausführung am besten gerate! Und scheint das Werk euch geraten — glaubt es nicht! Spart keine Feile, es noch besser zu machen! Und, seid ihr mit eurer Kunst zu Ende, laßt euch nicht verlocken, zu wähnen, daß dies nun das Beste sei dessen, was ihr schaffen könnt, geschweige, was geschaffen werden kann! Schaut auch in den Momenten höchster Schaffenslust und dankbarer Freude an dem Geschaffenen wehmütig empor zu den hohen Geistessternen, die mit ihrem Strahlenglanz durch die Jahrtausende leuchten! Bekennt euch noch mit grauen Haaren als bescheidene Schüler zu ihnen als zu euren Lehrern, Meistern, und unerreichbaren Mustern!" (Stud. 14ff., B. 33. A. W. 135f., 139.) Diese Worte über Auerbach sind unbedingt auf Spielhagen anzuwenden; sie charakterisieren sein rastloses Streben in ganz vorzüglicher Weise. Dies dürfen wir ihm aber nach seiner Theorie nicht als Verdienst anrechnen; denn: „Was er sagen, wie er es sagen soll — von keinem wird er das je erfahren; er kann für sich selbst auch weiter nichts tun, als durch u n a u s g e s e t z t e Ü b u n g d e r e i n g e b o r e n e n K r a f t sich in seinem Können, d. h. seiner Kunst zu steigern, wie der Magnet, in Tätigkeit erhalten, immer größere Lasten trägt (vgl. vorne S. 16). Wiederum ist diese beständige Übung der Kraft kein Verdienst seinerseits, man müßte denn einem Menschen zum Verdienst anrechnen, daß sein Herz weiterschlägt und er unverändert den Atem einsaugt und ausstößt. Das krause Zeug, das der Zwölfjährige sich zusammenphantasiert, und für ein Drama hält, und das — nehmen wir an — verständige Theaterstück, das dem Sechzigjährigen gelingt, sind ja gewiß

sehr verschiedene Dinge, in dem Einen aber völlig gleich: er **mußte** das eine schreiben wie das andere, beide sind notwendige Manifestationen seines Lebens . . . Sein Tun ist sein Sein." Diese Reflexionen waren so mächtig in Spielhagen, daß es zunächst eine Schmach, einen Gram für ihn bedeutete, seinen Lebensunterhalt mittels der göttlichen Gabe zu erwerben (F. II. 266 ff.).

* * *

Ich habe im vorigen die Dichterindividualität Spielhagens zu analysieren gesucht. Es hat sich erwiesen, daß sie völlig seinen theoretischen Forderungen entspricht. Dasselbe wird sich im Folgenden ergeben, in dem ich zeigen möchte, wie bei ihm **Erlebnis und Dichtung eins** sind.

Jeder der unzähligen Lebenszustände, durch die ein Dichter hindurchgeht, kann in psychologischem Sinne als Erlebnis bezeichnet werden, bewirkt eine Erweiterung und Vertiefung seiner Ideen und kann Ausgangspunkt des poetischen Schaffens werden. Gegeben ist ihm sein Selbst in seinem Milieu, das Gefühl seines Daseins und damit sein Verhalten und seine Stellungnahme zu Menschen und Dingen um ihn her. Sie üben einen Druck auf ihn aus oder führen ihm Kraft und Daseinsfreude zu, stellen Anforderungen an ihn und nehmen Raum in seiner Existenz ein. So empfängt jedes Ding und jede Person aus seinen Lebensbezügen eigene Kraft und Färbung. Indem sie aber in Beziehungen zueinander stehen, die im Zusammenhang des Lebens selbst gegründet sind, erlangen sie ihre Bedeutung. So entsteht die poetische Welt in ihm aus seinen allgemeinen Verhältnissen zu den Erfahrungselementen und zur Lebenswirklichkeit. Wird er nun durch einen besonders starken, gemütlichen Anteil angeregt, so quellen aus seinem Gemüt die „gesteigerten", d. h. repräsentativen oder typischen Gestalten hervor: die Dichtung, den einzelnen Tatbestand darstellend und doch vom Allgemeinen ganz gesättigt. So ist die Poesie Spielhagens Darstellung und Ausdruck seines Lebens, gibt die äußere Wirklichkeit seines Lebens wieder und sucht zugleich die Bedeutsamkeit, das Typische der Bilder, Gestalten und Ver-

hältnisse zum Ausdruck zu bringen (vgl. Dilthey E. u. D. über Goethe).

Die Frage nach der Entstehung seiner Dichtung muß daher ein Doppeltes berücksichtigen und zeigen, welche große Rolle einerseits das persönliche Erleben bei ihm spielt, und wie er anderseits sich immer dem Bedeutsamen zuwendet und typisierend und idealisierend zugleich darstellt. Schon 1882 vergleicht Ziemssen seine Seele einem Spiegel: „Du bist mein, sagt er zu allem, was er sieht, was er hört, was er selbst erlebt, was andere erleben. Du bist mein, denn ich will nichts von dir, als dich dir selbst zurückgeben, dir deinen Platz anweisen in der Reihe der Lebendigen, die ich an dir vorüberführe. Der Lebendigen und der Toten; denn auch sie sind mein: Mein ist die ganze Seele des Volkes, wie sie, sich immer wieder neu erzeugend, in geheimnisvoller Folge von einer Generation auf die andere sich vererbt, stets die alte und doch ewig jung, stets dieselbe und doch immer wieder eine andere.“ Der Verfasser wendet auf Spielhagen das an Kestner gerichtete Wort an: „Sauf le respect pour votre ami, mais il est dangereux d'avoir un auteur pour ami“, er vergleicht ihn deswegen mit Dickens.

Ehe Spielhagen sich dieser seiner individuellen Kraft bewußt war und in diesen durch die Prägung seines Talentes bedingten Bahnen schritt, konnte ihm kein Dichtwerk gelingen. Dies beweist zunächst die historische, von Clauren inspirierte Novelle des Sekundaners. Ihre Hohlheit wäre Spielhagen auf die Dauer nicht entgangen, auch wenn der verurteilende Freund mit seiner Keule weniger derb dreingeschlagen hätte. „Die ungeschickten Versuche (der Jugend), welche ich gemacht, hatten sämtlich in einer Richtung gelegen, die der Artung meines Talents schnurstracks entgegengesetzt war . . . Dieses basierte auf der liebevollen, treuen Beobachtung der Wirklichkeit . . . des Gegebenen, Vorgefundenen“ (F. I. 162 ff.).

Sehr bezeichnend ist der Erfolg eines zweiten novellistischen Versuchs, einer Ichnovelle, deren Held er selbst, deren Zusammenhang jedoch frei erdichtet war. Auf einem einsamen

Spaziergange am Rhein war dem Studenten alles Mögliche eingefallen, was ihm hätte begegnen können und leider nicht begegnete. Diese Fiktionen seiner Phantasie drängen sich mit solcher Gewalt hinzu, daß er, nach Hause zurückgekehrt, mit fliegender Feder in wenigen Tagen eine Novelle niederschreibt. Er liest sie einem Freunde vor, und dieser hält das Ganze für die Schilderung eines wirklich erlebten Abenteuers. Vergebens beteuert der Dichter mit Tränen in den Augen, alles sei bloße Erfindung. Wütend zerreißt er schließlich das Manuskript. „Jene Äußerungen, die einen modernen Realisten stolz gemacht haben würden, mir waren sie wie ein bitterer Hohn erschienen. Wie denn? Das hatte doch Poesie sein sollen!" War kein poetischer Schimmer vorhanden, so war es eben keine Poesie, die sich doch als solche von der gemeinen Erfahrung des Tages unterschied, unterscheiden muß." Also wieder ein negatives Resultat, doch in anderem Sinne als das frühere: „Damals hatte ich, indem ich der Phantasie voll den Zügel schießen ließ, mich in ein Wolkenkuckucksheim verstiegen und aus ihm Gebilde genommen, die mit der Wirklichkeit nichts gemein hatten; jetzt, indem ich meine Phantasie in Schranken hielt, die Eindrücke der Natur um mich her und die Beobachtungen, welche ich an den Menschen gemacht, sorgfältig verwertete, war ich bis zur gemeinen Wirklichkeit herabgesunken. Wo lag das Richtige? In der Mitte zwischen diesen beiden Extremen? Würde ich es jemals finden, gestalten können? Daß ich es jetzt nicht vermochte, war mir gewiß. Aber es kamen schlimme Stunden, wo ich daran verzweifelte, es jemals zu können" (F. II. 338 ff.).

„Zu solchen oder ähnlichen Ausflüchten wird aber der realistische Dichter immer greifen, welcher, vor eine Aufgabe gestellt, die er auf seinem dermaligen Standpunkte noch nicht zu bewältigen vermag, dennoch dem Trieb des Schaffens nicht widerstehen kann" (F. I. 165).

Beiden Versuchen hatte das persönliche Erlebnis im eigentlichen Sinne gefehlt, das bei Spielhagen wie bei Goethe unbedingt den Anstoß zur Gestaltung, zur Kristallisation der Erfahrung um einen festen Punkt geben mußte. Dies ist nun der Fall bei

dem ältesten erhaltenen Produkt Spielhagens, in dem „Märchen von der Schwalbe und der Quelle", das Henning in der ursprünglichen Fassung in die Biographie (S. 21 ff.) aufgenommen hat: Ein kleines Herzenserlebnis des Sechzehnjährigen, symbolisch verklärt (F. I. 232).

Eine tiefergehende, hoffnungslose Liebe zu einem reichen, adligen Mädchen bildet die Grundlage zu der ersten Novelle (1851 entstanden), die das Licht des Tages erblickte. Des grenzenlos unglücklichen Jünglings erbarmt sich Apoll, dessen Dienst er seit Jahren in aller Demut entsagt hatte. „Sehend, daß ich ohne einen kräftigen Anstoß nicht zu bewegen sein würde, aus meiner Zaghaftigkeit herauszutreten; daß ich, wie einer, der während einer langen Krankheit das Gehen verlernt hat, für den ersten Schritt einer Anlehnung bedürfe, spielte er mir Freiligraths köstliche Übertragung von Tennysons wundervollem Gedicht „Clara Vere" in die Hände. Ich las es, sah im Spiegel der Dichtung meine eigene Liebe, mein eigenes Leid, und nach 14 Tagen war meine Novelle mit dem gleichen Titel fertig." Ich schrieb die erste Novelle, wie ich immer geschrieben, weil es mir — ich kann nicht sagen eine Lust oder ein Schmerz — sondern einfach eine Notwendigkeit war" (Skizz. 13). Die Schnelligkeit aber ist erstaunlich, wenn man bedenkt, daß die beachtenswerte Novelle beinahe 300 Seiten stark ist; das beweist die Intensität und Stärke der dichterischen Energien in Spielhagen (F. I. 400 ff.).

Als er seine „Clara Vere" nach kurzer Zeit wieder las, erschien sie ihm weniger gut, und er machte zugleich die Entdeckung, daß jene heiße Liebe doch wenig tief gegangen war, und nun fand er erklärlich, daß dieser oberflächliche Eindruck auch einen nur schwächlichen Ausdruck gefunden hatte (F. II. 37). Und nach zwei Jahren nimmt er mit Verwunderung wahr, was er denn nun eigentlich aus dem Erlebnis gemacht, d. h. wie weit er sich in der Dichtung von der Wirklichkeit entfernt hatte. „Nicht bloß durch völlige Andersstellung des Milieus, des Lokals, der gesellschaftlichen Zustände, wobei mir die englische Dichtung Wege gewiesen hatte, denen ich blindlings gefolgt war, sondern

auch in der Metamorphose, die ich mit den handelnden Menschen vorgenommen. . . . Erst jetzt sah ich, wie verhängnisvoll mir die Anlehnung an die fremde Dichtung geworden war. . . . Ich schwor mir zu, mich niemals wieder auf ein so unsolides Contametageschäft mit einem andern Poeten einzulassen und habe meinen Schwur . . . treulich gehalten.“ Er liebte die Arbeit trotzdem, weil so „viel Selbsterlebtes, Selbstgedachtes, Selbstempfundenes, im besten Sinne Eigenes darin“ war (F. II. 120 ff.).

Bezeichnend ist das Geständnis Spielhagens, daß er nun am liebsten sofort an eine neue poetische Produktion gegangen wäre, daß ihm aber das Beste dazu, der Held und das Erlebnis, gefehlt habe. „Denn daß ein anderer als ich selbst dieser Held sein könne, war mir zu jener und blieb mir noch auf lange Zeit etwas Unfaßbares. Sind doch, glaube ich, alle ersten Romane Ichromane. . . . Was hätte denn auch ein junger Mensch, der die Welt nicht kennt, anders zu geben als sich selbst, den er zwar ebenfalls nicht kennt, über den er aber fortwährend sinnt und grübelt, und der ihm nicht bloß das Interessanteste, sondern auch das einzig Interessante zwischen Himmel und Erde ist? Mit mir aber ging zu jener Zeit nichts vor, das mich gepackt und erschüttert hätte“ (vgl. vorne S. 79 f.).

Dies geschah aber bald darauf im Sommer 1853 bei einem Besuch auf dem Gut eines Freundes, wieder in Form einer Liebe. Sie war für ihn eine Quelle wilder Zweifel, einerseits, weil der arme Hauslehrer, der keine Examina gemacht hatte, der Geliebten keine Existenz bieten konnte, anderseits weil der werdende Poet in den Jahren des Ringens und Kämpfens, denen er zweifellos entgegenging, durch das Eingehen einer Verpflichtung zu sehr gehemmt worden wäre. Zu diesem Herzenserlebnis trat hinzu, daß der Freund und seine Gattin, durch einen Dritten entzweit, einer Katastrophe entgegengingen, die er durch eine Aussprache verhütete (F. II. 128 ff.). Mit der Entdeckung dieses Konfliktes war eine Novelle geboren (F. II. 153). „Jetzt hatte ich, was mir seit der Abfassung von „Clara Vere“ gefehlt: einen Helden, d. h. es war etwas in mir vorgegangen, das mich gepackt und er-

schüttert, damit war der Stoff gegeben, der mir in dieser Periode des Schaffens der einzig mögliche war, weil ich keinen andern hätte bewältigen können." Es entsteht die Novelle „Auf der Düne", in der die beiden Verhältnisse künstlerisch verschmolzen sind. Der eheliche Konflikt kommt darin in einem Duell zum Austrag, das unglückliche Liebesverhältnis findet durch einen plötzlich auftauchenden Jugendfreund des Mädchens eine glückliche Lösung. Dieser Abschluß war jedoch erst möglich, als Spielhagen sich nach einiger Zeit zur Entsagung durchgerungen, und der Schmerz das Gewaltsame verloren hatte. Wie der Dichter in dieser Novelle getreu seinem Prinzip „gefunden" und „erfunden" hat, erfahren wir in seinen Lebenserinnerungen ausführlich. Aber auch ein Teil des Erfundenen gründet sich hier wie in allen späteren Werken durchaus auf Selbsterlebtes (F. II. 151—166, 173 ff., 180, 314, N. B. 198).

Was von diesen novellistischen Versuchen Spielhagens gilt: daß sie der Niederschlag einer lebhaften und kraftvollen Herzenserfahrung sind, die nur auszureifen brauchte, um mit Notwendigkeit dichterische Gestalt anzunehmen (B. 12.), das trifft für alle späteren Werke zu. Wir können daher unbedingt auf Spielhagen anwenden, was Diltey über Goethe sagt: „Ein Gemütszustand wird mit der ganzen Situation, mit allem, was ihn an Vorstellungen, Zuständen, Gestalten umgibt, mächtig erlebt und indem nun dem innerlich bewegten Dichter ein äußerer Vorgang entgegentritt, der geeignet ist, Gefäß für die Herzenserfahrungen zu werden, entsteht in dieser Verschmelzung der Keim einer Dichtung, der alle charakteristischen Züge, die Totalstimmung, die Linien des Ganzen schon in sich enthält. Daher durfte er aussprechen, daß jede Dichtung für ihn eine Konfession, eine Beichte gewesen sei, daß er solchergestalt sich von den Zuständen, die auf ihm lasteten, innerlich befreit habe" (E. u. D. 221).

Spielhagen hat dasselbe häufig geäußert, besonders in bezug auf seinen ersten großen Roman, sein eigentliches Erstlingswerk, die „Problematischen Naturen". (1861/62) Er nennt seine Auto-

biographie, die nur bis zum Erscheinen dieses Werkes reicht, die zweibändige Relation seines Entstehens und den Roman die Summe der Rechnung seines Lebens, eine achtbändige Beichte, in der zehn Jahre seines Lebens steckten, ja die Quintessenz seines ganzen bisherigen Lebens (F. II. 393 f. N. B. 201). Seine Lebenserinnerungen enthalten an sehr vielen Stellen Erlebnisse, die für den Roman fruchtbar geworden sind, ganz abgesehen von den unzähligen, übereinstimmenden, kleinen Zügen, die dem Leser, der beide Werke miteinander vergleicht, auf Schritt und Tritt auffallen (z. B. F. I. 197 f., 213, 224, 242, 391 f., 395, 399, II. 49, 106, 178, 198 ff., 319, 338).

Außerdem bringen die Seiten 394—447 des zweiten Bandes eine ganz ausführliche Analyse des Werkes in dieser Hinsicht. Ferner kommt hier in Betracht der Aufsatz „Wie die Problematischen Naturen entstanden", der ursprünglich für die „Geschichte des Erstlingswerkes" von K. E. Franzos (Berlin 1894) geschrieben und 1898 in die Neuen Beiträge aufgenommen wurde. Spielhagen leistet an diesen Stellen ganz vorzügliche Vorarbeiten für eine gründliche Untersuchung der Zusammenhänge, auf die ich leider an diesem Orte verzichten muß. Ich kann nur auf das Wesentlichste eingehen und darstellen, wie er zu dieser Konfession kam, die die vorzüglichste Illustration zu seiner Ansicht bildet, daß eines wahren Dichters Erstlingswerk immer eine „Beichte" ist, weil „ihm etwas auf dem Herzen drückt, daß er herunter haben muß, wenn er wieder frei soll atmen und ruhig schlafen können" (N. B. 194).

Die ersten Keime kamen während der Zeit seiner geistig-sittlichen Krisis 1851 zur Entfaltung. Damals traf ihn ein Spruch Goethes tief in sein Innerstes. Er lautet: „Es gibt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug tut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben verzehrt" (Spr. i. Prosa. F. II. 397. Henn. 70 f.). Mißmut, Unzufriedenheit, Freudlosigkeit und Unbeständigkeit in jeder seiner Lagen und in jedem seiner Herzensverhältnisse: das war es, was der junge Spielhagen sich vorzuwerfen hatte. Er mußte fürchten, aus dem ewigen Widerstreit

der Anforderungen, die das Leben an ihn stellte, niemals den Ausweg finden zu können. Spinoza und Goethe gaben ihm in dieser Krisis das Selbstvertrauen wieder und zugleich die persönliche Reife. Er kam zur Erkenntnis, daß selbst „ein Ende mit Schrecken nach dem kurzen Rausche der Sinnlichkeit, den Byron als das Höchste des Lebens preist, der Elendigkeit jener unentschlossenen, ewig zwischen Sein und Nichtsein schwankenden Gesellen vorzuziehen ist, die weder die Kraft zum Leben noch zum Sterben haben und vor dem Tor des Paradieses, aus dem sie Ohnmacht und Mißerfolg gewiesen, weinend herumlungern, anstatt die Zähne zusammenzubeißen und sich in die Welt zu stürzen, die offen vor ihnen liegt."

Und er beißt die Zähne zusammen und nimmt den Kampf ums Dasein auf. Aber von demselben Zeitpunkt an trägt er sich mit dem Plane, das Erlebte sich von der Seele zu schreiben wie Goethe im Werther, um dadurch endgültig von dem unseligen Zustande befreit zu werden. Doch seine äußere Lage ist zu ungünstig für die große Produktion, die ihm vorschwebt, und die damals wohl die Form eines Briefromans angenommen und mit dem Selbstmord des Helden geendet haben würde (F. II. 396). Nur in Gedanken arbeitet er während der folgenden Jahre daran, und in dem Maße, wie seine Erfahrungen sich mehren, der enge Lebenshorizont sich weitet, wächst der Umfang und vertieft sich der Ideengehalt (F. II. 49). So hören wir 1854, gelegentlich einer Fußwanderung durch Thüringen, daß er in der Gedankenarbeit schon bis zum Ende des ersten Teiles gekommen ist und ihn mit einer ähnlichen Wanderung und fast identischen Erlebnissen des Helden beschließt (F. II. 194 ff. Henn. 72). Gleich darauf begann für Spielhagen die schwere Leipziger Zeit des Lehrens, Lernens, Studierens, schwerster Arbeit an der Schule und am Schreibtisch, aber auch reinen Genusses bei literarischen und Übersetzungsarbeiten (Henn. 83 ff.). Je geringer in diesen Jahren die Rolle der äußeren Erlebnisse war, desto größer und bedeutender muß die der inneren gewesen sein. Spielhagen spricht nur andeutungsweise von einem „traurig schönen Geheimnis" und einer Schuld, für die es keine Zeugen gebe als

verweinte Nächte und keinen Richter als das eigene Gewissen. Er verweist auf den Sonettenzyklus „Entsagen" in seinen Gedichten (F. II. 345 f. Henn. 99). Das hier zugrunde liegende Erlebnis machte ursprünglich, wie die Novelle „Auf der Düne", eine Episode des Romans aus und wurde wie diese ausgeschieden und zu einer Novelle („In der zwölften Stunde") verarbeitet. Wie aus einem Briefe hervorgeht, hält er noch lange an der geplanten Darstellung einer problematischen Natur im Sinne Goethes und in Form eines Briefromans fest (F. II. 230).

Doch erst 1858 ermutigen ihn der endliche Erfolg seiner Novellen und die Aufforderungen von Eichholz zu einem Zeitungsroman zum Beginn der Niederschrift (F. II. 319). Und nun finden auch die Erlebnisse dieser letzten Jahre ihren Widerhall in dem Roman, indem der Held nach den Enttäuschungen und Schmerzen seiner Hauslehrerzeit eine Stelle als Gymnasiallehrer annimmt (F. II. 344 ff.), in der er sich ebenso unglücklich fühlt wie der Verfasser, auf dem seine „wunderlich unheimliche Lage, die ihn für immer von dem Hafen der Häuslichkeit und der Herzensbefriedigung auszuschließen schien", so schwer lastete, daß er manchmal glaubte, ersticken zu müssen, und sich während eines Manövers eine Kugel wünschte. Aber er war schließlich doch über den Helden des Romans hinausgewachsen (F. II. 365 ff.). „Von einem kleinen Roman konnte jetzt nicht mehr die Rede sein; es mußte ein großer werden, und schon deshalb war an die schwerfällige, hinderliche Briefform nicht mehr zu denken." Das Entscheidende aber war, daß er dem Thema nicht mehr mit der früheren Befangenheit gegenüberstand und eingesehen hatte, daß er „das lebendige, abschreckende Musterexemplar der gekennzeichneten Spezies" nicht mehr war, daß er in diesen Jahren arbeitsreichen Entsagens den Beweis seiner Lebenstauglichkeit erbracht hatte. „Ohne eitle Überhebung durfte ich . . . mir sagen: hätte der Held des Romans, mit dem du dich trägst, soviel vor sich zu bringen die Kraft, die Ausdauer und meinetwegen auch das Talent gehabt, er hätte nicht brauchen zugrunde zu gehen. Hast du dir den Kerl schon halb vom Leibe und aus dem Leibe gearbeitet, tue es ganz, indem du seine Geschichte

schreibst, die nun nicht mehr die deine, sondern die eines Menschen ist, den du sehr gut gekannt hast, der dir sehr nahe gestanden hat und von dem du dich doch trennen mußtest, weil eure Wege zu weit auseinandergingen“ (F. II. 399).

Aus diesem Gefühl heraus ging er nun an die Ausarbeitung des Romans. Aber schon war der Held für den Roman zu klein geworden und der Roman hatte seine Bedeutung für den Dichter verloren. Der Held, der anfangs vor seinem geistigen Auge gestanden hatte, konnte nicht mehr Zentrum und Peripherie des größeren Lebensausschnittes sein, den er nun kennen gelernt hatte und auch darstellen wollte; er durfte nicht mehr als Repräsentant der Menschheit erscheinen. Spielhagen nahm daher aus der Subjektivität die objektive Wendung (vgl. vorne S. 51 f.), indem er versuchte, 'das Bild einer Kultur zu entwerfen, aus welcher dergleichen Naturen mit mehr oder weniger zwingender Notwendigkeit hervorgehen. Aber es ist ihm nicht gelungen. Oswald ist und bleibt allein der Held, der einzige vollgültige Repräsentant der problematischen Naturen (F. II. 440).

Der Roman ist und bleibt Spielhagens Lebensbeichte, weil er noch zu sehr im Banne der persönlichen Erlebnisse steht. Er sagt daher mit größtem Rechte: „Dieser Roman ist das reine Produkt meiner bisherigen Erfahrungen und Errungenschaften in weitestem Umfange und in jeder Beziehung des Wortes. Er ist deshalb auch gewissermaßen die Probe auf das Exempel (seines Lebens, seiner Entwicklung), das wir durchgerechnet haben“ (F. II. 393 f.).

Dieser Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung tritt in Spielhagens späteren Werken nicht mehr so offen zutage, weil der Dichter objektiver geworden ist; auch fehlt für diese die genaue Kenntnis seiner weiteren Erlebnisse, weil seine Selbstbiographie nicht so weit reicht. Es läßt sich nur mit Hilfe seiner Lebenserinnerungen eine große Zahl von nebensächlichem Beziehungen feststellen, sowie die Ereignisse, die der Novelle „Ultimo“ zugrunde liegen. Aber für all seine Werke gilt seine klare und bestimmte Äußerung: „Es fragt sich, ob der epische

Künstler überall, wie sehr auch ihm unbewußt, etwas anderes gewollt hat, als in der weiten Welt, die er durchschweift, sich selbst zu finden. Ich wenigstens glaubte mir darüber klar zu sein, als ich meine Autobiographie ... schrieb und entdeckte, daß ich in meinen Werken schlechterdings nichts anderes getan, als mich selbst in der Maske des jedesmaligen Helden dem verehrlichen Publikum zu präsentieren. Und habe die Relation mit den „Problematischen Naturen abgebrochen, weil die Fortsetzung nur eine endlose Variation desselben Themas gewesen sein würde“ (A. W. 117 f.).

Die Entstehung von „Sturmflut“ ist bekannt durch den Aufsatz in den „Neuen Beiträgen“ und die neuerdings von Schierding veröffentlichten Manuskripte (a. a. O. 65 f., 68—77, 111). Der erwähnte Aufsatz ist auch ein vorzüglicher Beleg für die Übereinstimmung von Theorie und Praxis unseres Dichters, oder, wenn man die Sache lieber umkehren will, für die Herleitung der Theorie aus seinen individuellen Erfahrungen. Der Roman ist keiner von denen, die ihren Ursprung einem tiefinnerlichen Erleben verdanken, sondern nur dem Erlebnis im weiteren Sinne des Wortes. Interessant ist, daß aus den allgemeinen Lebenserfahrungen, deren Bedeutsamkeit der Dichter schon klar erkannt hat und der Idee des Romans, die fertig vor seinem Geiste steht, sich kein Roman entwickeln konnte, bevor der Dichter den Helden gefunden hatte. Man erinnert sich, was er darüber in seiner Theorie ausführt (vgl. S. 66). Hier ist der praktische Fall zu ihrer Erläuterung. Er vergleicht die Idee einem jener Schemen, die sich an Odysseus herandrängten, als er im Hades das Blut des schwarzen Widders in die Grube fließen ließ; dieser Schemen will nicht von dem Blute trinken, und bevor er nicht getrunken hat, kommt kein Wort über seine bleichen Lippen (N. B. 210). D. h. Spielhagen kann den Roman nicht gestalten, bevor er nicht einen Menschen kennen gelernt, der ihm zu den Helden, dessen er für die Ausführung seiner Idee bedarf, Modell stehen kann. Als dies infolge einer persönlichen Begegnung der Fall ist, reift in einer Nacht fast der ganze Plan des großen Werkes. Vielleicht wird man

hier einen Widerspruch zu dem andern Satz Spielhagens zu erkennen glauben, daß der Roman mit dem Helden zugleich geboren wird. Aber es ist nur ein scheinbarer Widerspruch; der Roman im eigentlichen Sinne steht und fällt bei Spielhagen mit dem „Erstgeburts- oder de jure-Helden", den nach ihm jeder Roman haben muß. Ohne die Begegnung wäre die „Sturmflut" eben nicht entstanden oder doch in einer ganz andern Art (vgl. B. 71 über die erste dämmernde Ahnung und den plötzlichen Werde-Licht-Moment).

Ein von Paul Schlenther im Berliner Tageblatt veröffentlichter Briefwechsel zwischen Spielhagen und Fontane zeigt, wie „Zum Zeitvertreib" aus dem Erlebnis einer nahestehenden Dame erwuchs und „Selbstgerecht" aus einem überaus deutlichen Traum von der Kernszene des Romans (Berl. Tgbl. B. 10. 4. 1911). Henning berichtet (203 f.) über die Entstehung von „Noblesse oblige". Ebenso gesteht Spielhagen, in den letzten Teil von „Sonntagskind" sehr viel Allerindividuellstes hineingearbeitet zu haben. Dasselbe ist unverkennbar bei einer Reihe anderer Romane der Fall, so bei „Freigeboren", „Was will das werden?" und „Quisisana". Meine Hoffnung, daß der Nachlaß des Dichters Aufklärungen bieten möchte, hat sich leider nicht bestätigt. Der Biograph, Dr. Henning, der aus dem Munde des Dichters viele Einzelheiten erfahren hat, steht seit Ausbruch des Krieges im Felde und ist somit einstweilen unerreichbar.

Das Recht aber zur Untersuchung der Genesis seiner Werke gibt der Dichter uns selbst, wenn er sagt: „So denn möchte ich sie, die mir die Ehre erzeigen, wissen zu wollen, was und wie ich bin, freundlichst an meine Werke selbst verwiesen haben. Sie geben ein vollständigeres und treueres Bild, als es selbst die ehrlichste Autobiographie vermöchte. Denn der Mensch

er mißt nach eignem Maß
Sich bald zu klein und leider oft zu groß.

Aber seine Werke sind ein untrüglicher Wertmesser seines Wollens und Vollbringens. Auch hier — und erst recht — heißt es: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen" (A. W. 118).

Ein Beweis für die innige Wechselwirkung zwischen Erlebnis und Dichtung bei Spielhagen ist auch, daß er stets nur die Landschaften schildert, in denen er lange gelebt hat, diese aber mit dem vollen Reiz und Stimmungszauber, der nur dem offenbar wird, dem eben diese Landschaft ein Stück liebster Erinnerung bedeutet, vor allem die Schauplätze seiner Jugend. So hat Spielhagen bereits in seinem ersten Roman und in allen folgenden Heimatkunst gepflegt, lange ehe dies Wort geprägt war (Henn. 53, vgl. Schierding 95 ff.). Er selbst sagt, daß er sich kindisch unsicher auf jedem Terrain fühle, das er nur als Reisender kennen gelernt habe. „Es ist dies eben kein Kennenlernen, wie ich es für meine poetischen Zwecke brauche. Soll meine Phantasie mit sicherer Kraft schaffen, muß sie vorher aus der Fülle des tatsächlich Beobachteten reichlich haben schöpfen können. Bevor ich den Herbst durch die entblätterten Äste der Bäume sausen lasse, muß ich oft und oft in ihrem Sommerschatten geruht haben, und nur über einem Strand, in dessen glatten, sonnenbeschienenen Sand ich unzähligemale die Spur meiner Füße drückte, kann ich der Sturmflut auf ihrem Vernichtungswege folgen“ (F. I. 225). Nach den vortrefflichen Untersuchungen Schierdings in diesem Punkte bleibt mir nur übrig, hier auf dessen Ausführungen zu verweisen (88—95 über die Lokalschilderung, 95—106 über die Naturschilderung, vgl. Henn. 144, vorne S. 58).

Fassen wir das in diesem Punkte Dargelegte zusammen, so ergibt sich, daß Spielhagen nur aus dem Erlebnis heraus dichten kann, daß also auch hier Theorie und Praxis vollkommen übereinstimmen. Trotz dieser Subjektivität ist seine Theorie vollkommen richtig, da bei den größten Dichtern aller Zeiten das gleiche Verhältnis von Erlebnis und Dichtung bestanden hat.

* * *

Nach dem Gesagten erscheint es überflüssig, an einer Reihe von praktischen Beispielen darzulegen, daß unser Dichter streng seine Modelltheorie befolgt. Er kann gar nicht anders, als nach dem Leben schaffen und hat sich selbst in bezug auf manche seiner Gestalten deutlich ausgesprochen. Daß er in dem Haupt-

helden seiner „Problematischen Naturen“ sich selbst Modell gesessen hat, bedarf nach dem Vorigen keines Beweises. Obwohl er der Form nach „aus dem in subjektiven Unklarheiten verdämmernden, zaghaften Ich ein in lauter Objektivität schwelgendes resolutes Er gemacht hat“ (B. 195), ist das Werk „dem inneren Wesen nach ein Ichroman“. Er hatte, als die ersten Keime des Romans sich bildeten, noch nichts zu geben als sich selbst und fühlte das Bedürfnis, sich so zu geben wie er war. Die kleine Welt, die er brütend in seinem Gehirn hielt, war es ja, die ihn zum Schreiben drängte. Er selbst und der Held sind daher bis zu einem gewissen Punkt identische Personen: stets hat er das Verlangen, „ich“ statt „er“ zu sagen und müßte es auch eigentlich tun, wenn ihn nicht gute Gründe davon abhielten (F. II. 394f., vgl. oben S. 53ff.).

Die Gestalt des Oswald Stein entspricht in den Einzelheiten der äußeren Erscheinung, der gesellschaftlichen Vorzüge, vor allem aber in bezug auf den Charakter genau dem Bilde des jungen Spielhagen, wie es uns aus seiner Autobiographie und den Charakterbildern von Strodtmann und Ziemssen entgegentritt (Strodtmann, Dichterprofile S. 197f., Ziemssen, Fr. Spielhagen S. 8, F. I. 213, 302f.).

Das begeisterte Ringen nach idealen Zielen bleibt hier wie dort ohne Erfolg, weil die Natur beide fortwährend ins Maßlose treibt, und sie die Bedingungen der irdischen Existenz nicht anerkennen wollen. Es genügt ihnen nichts, weder Menschen noch Situationen, sie sich selbst am allerwenigsten. Sie sind unendlich empfänglich und unendlich unbeständig. Eine überströmende Phantasie taucht alles in poetischen Duft und liegt im Streite mit der überaus scharfen Beobachtungsgabe, die alle Schwächen und Gebrechen der Mitmenschen erkennt. Sie möchten gern ins Große und Ganze wirken, ihr Sehnen nach Freiheit und Schönheit erfüllen und fühlen sich von ihrem Beruf eingeschränkt, beängstigt, gedrückt und an häßliche Zustände gebunden. Daher sagen sie sich von allen konkreten Verhältnissen los; aber das Leben rächt sich grausam für diese Verachtung, läßt sie fallen,

verzweifeln. So schwanken sie hin und her zwischen Genußsucht und Entsagung, sind heute exklusive Aristokraten, morgen schwärmerische Demokraten. Die reich angelegte Natur erlaubt ihnen, der Reihe nach mit allen und in jeder Richtung zu sympathisieren, aber der Mangel an Ausdauer gestattet kein längeres Verharren.

Alle diese Züge erinnern an den jungen Goethe, und Spielhagen selbst meint, daß in jeder poetischen Natur ein gut Teil von dem vorhanden sei, was die problematische Natur ausmacht, wie denn auch Oswald Dichter ist. Aber der wahre Dichter unterscheidet sich von der problematischen Natur durch die „Kraft, von der Wirklichkeit zum Ideale sich zu erheben, wo ... die Seele ihre Versöhnung mit der Welt feiert, das Unendliche mit dem Endlichen sich durchdringt“ (F. II. 401 ff., N. B. 204). Oswald aber gelangt nicht zur Einsicht und Reife. Er muß daher untergehen, während der Dichter von dem Zeitpunkte seiner persönlichen Reife an über den Helden hinauswächst, sich mit der Welt der Wirklichkeiten versöhnt und in Arbeit und Entsagung innere Harmonie, seelischen Gleichmut findet (Henn. 83 ff.).

In allen folgenden Romanen hat der gereifte Spielhagen den Gestalten seiner Lieblinge unstreitig eine Fülle persönlicher Züge geliehen. Was er von den Helden Goethes und Walter Scotts sagt, das gilt in gleichem Maße von seinen eigenen, besonders denen seiner großen Romane. So verschieden ihre äußeren Lebensverhältnisse von denen des Dichters sein mögen; in den Charakteren lassen sich viele Übereinstimmungen nachweisen. Was ihn und sie gleicherweise charakterisiert, ist der glühende Durst nach Freiheit und Schönheit (vgl. N. B. 204 ff.); sie sind daher Freidenker und Tyrannenhasser und lieben die schönen Künste, wie alles Schöne im Menschendasein. Sie leben in den Ideen Spinozas und Goethes, der alten und neuen Klassiker; sie haben den Mut der freien Rede und persönlichen Meinung, aber auch die Gabe der schönen Rede, des blendenden Pathos. Begeisterungsfähigkeit für alles Edle und Gute, körperliche Kraft und Schönheit, gesellschaftliche Tugenden jeder Art neben dem

Reiz, der von einem pflichttreuen, untadelhaften Charakter ausgeht, machen sie zu Lieblingen der Gesellschaft. Frei von jedem beengenden geistigen Zwang, machen sie von dem Recht der Selbstbeurteilung und Selbstbestimmung Gebrauch und leiten aus dem eigenen Gefühl das Recht ab, sich rein oder schuldig zu sprechen, bieten im Gefühl ihrer Rechtschaffenheit dem Leben die Stirn, oder suchen den Tod als Sühne ihrer Vergehen oder als einzig möglichen Ausweg aus Lagen, denen sie nicht gewachsen sind.

Gehen wir nun zu den Personen über, die Spielhagen nach andern Modellen geschaffen hat, so erkennen wir, daß er sich stets bemüht, das zu erreichen, was ihm als das Höchste in der Kunst erscheint: typisch und doch realistisch-individuell zu schaffen (vgl. vorne S. 55 ff.). Seine Personen sind, seiner Theorie entsprechend, niemals bloße Abbilder der Wirklichkeit. Das zeigen schon diejenigen Figuren seiner Werke, über deren Entstehung er Rechenschaft abgelegt hat. Als nach einem lebenden Modell geschaffen bezeichnet er beispielsweise in seinem Erstlingsroman Franz Braun, Albert Timm, Baron Oldenburg, Pastor Jäger, Baron Felix Grenwitz (F. II. 417 f.).

„Überall habe ich mir die Menschen, die ich gekannt habe, auf ihre Qualifikation zu der Figur, die ich im Roman brauchte, angesehen und sie modifiziert, wie es mir für meine Zwecke wünschenswert und notwendig erschien. Daß dabei die Ähnlichkeit zwischen Original und Abbild das eine Mal größer, das andere Mal kleiner ist, versteht sich dabei von selbst; verwischt ist sie nie, selbst da nicht, wo, wie bei Pastor Jäger und andern, das Abbild beinahe an die Karrikatur streift" (F. II. 417 f.). Die Veränderungen des Charakters, der Denkart dieser Personen gehen aber nur so weit, als die veränderte äußere Lage, in die Spielhagen sie der Fabel zuliebe versetzen mußte, mit Notwendigkeit erforderte. Und dies, meint er, „sind in Wirklichkeit gar keine eigentlichen Veränderungen, sondern durch die andere äußere Lage bedingte Evolutionen des identischen Charakterkerns" (F. II. 416).

Ebenso finden wir in allen späteren Romanen Gestalten, die in dieser Weise nach dem Leben geschaffen sind. Viele von ihnen sind dem Leser der Autobiographie nicht fremd; das erklärt folgende Äußerung Spielhagens: „Fragt man nun aber den Dichter, zu welcher Zeit seines Lebens er seine besten, ausgiebigsten Modelle gefunden hat, so wird die Antwort meistens lauten: In der Jugend, als meine Seele allen Eindrücken offen stand, ich das lebhafte Bedürfnis hatte, mich anzuschließen. . . . Mit den zugeknöpften Menschen, denen ich im späteren Leben begegnete, war mir für meine Absichten wenig gedient. Er hält mit seinen Modellen haus, setzt ein und dasselbe wieder in Aktion: einen genialen Jugendfreund (Adalbert Mecklenburg) heute als nihilistischen Baron (W. w. d. W.!), morgen als faustischen Arzt (Faustulus), ein weibliches Wesen, das ihm einstmals sehr nahestand (seine Schwester), in diesem Roman als Gräfin (P. N.), in einem andern als Försterstochter (Clara Vere) oder Governeß (in mehreren seiner Romane). Wenn nun die Dichter mit den intimen Details der Provenienz und Verwendung ihrer Modelle aufwarten wollten oder dürften, wir würden seltsame Dinge zu hören bekommen" (A. W. 107 f.).

Weniger bedeutende Figuren in den „Problematischen Naturen", wie in späteren Romanen hat er „nach einem halben Dutzend, von Modellen komponiert", so seine pommerschen Landjunker. Für andere jedoch hat er in seiner Erinnerung kein Modell vorgefunden und mußte sie aus seiner Phantasie schaffen. Aber auch dies steht, wie man sich erinnert, mit seiner Theorie nicht in Widerspruch (vgl. o. S. 54 f.). Eine solche Gestalt ist Professor Berger, in dem sich die Idee verkörpert, daß die problematische Natur unter anderm den Keim des Wahnsinns in sich trägt. Doch ist sie nicht „aus den Fingern gesogen", sondern sie ist bloß aus einer Verquickung verschiedener Erinnerungen und Erlebnisse entstanden, wobei dem Dichter die Kenntnis Schopenhauers zu Hilfe gekommen ist. Andere Figuren, die einer solchen „generatio aequivoca" ihre Entstehung verdanken, sind nach seiner Meinung „reine

Ausgeburten des Humors, dem es auf strikte Naturwahrheit weniger ankommt" (F. II. 418 ff.).

Bei all diesen Figuren aber hat Spielhagen, seiner Theorie und Natur getreu, das Typische angestrebt, sich bemüht, sie so zu gestalten, daß sie die sämtlichen Kennzeichen ihrer Spezies an sich tragen, und sie nur insoweit individualisiert, als ihm nötig erschien, wenn man an ihre Wirklichkeit, d. h. Möglichkeit, in der Wirklichkeit bestanden zu haben oder zu bestehen, sollte glauben können. Daß es ihm gelungen ist, beweist die Aufnahme seines Romans in den Gegenden, wo er spielte. „Da war kein rügenscher Junker, kein Stralsunder oder Greifswalder Spießbürger, der sich nicht persönlich beleidigt fühlte. . . . Ich hatte die intimsten Geheimnisse ehrenwerter Familien verraten . . . Mir selbst haben mehrere Listen vorgelegen, die von besonders kundigen Thebanern angefertigt waren, und auf denen neben den Personen des Romans die Namen der Unglücklichen verzeichnet standen, die der frivole, gewissenlose Skribent sich zu seinen Opfern auserkoren" (F. II. 425 ff.).

Wenn man dies liest, erkennt man klar, wie es sich mit dem Spielhagenschen Real-Idealismus verhält und wie unberechtigt die Vorwürfe sind, mit denen er von der folgenden Generation überschüttet worden ist. Jedenfalls entspricht seine Art, die Erlebnisse zu verwenden, genau der Art Goethes und dem Ideal Diltheys (E. u. D. 178 f., 187; Poet. 351), das auch Spielhagens Ideal ist: „das Höchste in seiner Kunst zu leisten: eine Gestalt zu formen, welche bei aller Individualität als typisch für ihre Gattung gelten wird" (A. W. 98). In der Tat leben viele von Spielhagens Romangestalten als Typen weiter; Schierding hat die einzelnen Vertreter der verschiedenen Berufe in seinen Romanen in einer guten Übersicht zusammengestellt und gezeigt, daß sie bei allem Typischen der persönlichen Note und Originalität keineswegs entbehren (S. 113—120).

Ebenso hat Spielhagen eine Reihe von Originalen geschaffen. Es sind dies besonders humoristische Figuren, von denen im folgenden noch die Rede sein wird. Leider sind seine Typen nur allmählich verflacht und bedeutungslos geworden durch

ihr häufiges Wiederkehren in den vielen, den gleichen Lebenskreisen entnommenen späteren Romanen des Meisters und seiner Nachfolger. Das Publikum wurde ihrer überdrüssig und verlangte nach neuen Gestalten. Der Naturalismus fand sie auf „Neuen Gleisen", die in gewissem Sinne eine Fortführung der Spielhagenschen bedeuteten, aber in den bloßen Abklatsch der Wirklichkeit ausarteten. Darüber vergaß man, daß Spielhagen Pfadfinder und Vorläufer gewesen war und einem für seine Zeit ganz unerhörten Realismus gehuldigt hatte. Er selbst meint: „Diese ganze naturalistische Richtung — wer denkt daran, daß sie mit meinen Problematischen Naturen ihren Anfang nimmt! Daß so mancher neueste Roman, von dem eine allerneueste Ära datieren soll, recta via von jenem Roman abstammt, ohne ihn gar nicht hätte geschrieben werden können; ja, sich in diesem und jenem Kapitel einer unzweifelhaften family-likeness rühmen dürfte, wenn — la recherche de la paternité nicht auch hier interdite wäre" (an F. Mensch I. Br.).

Indem Spielhagen so nach dem Modell arbeitet, verwertet er nicht nur Menschen seiner Privatbekanntschaft, sondern auch Personen des öffentlichen Lebens, der Geschichte. Ich verweise dafür auf die Ausführungen Schierdings (S. 107—110 u. 33 ff.).

* * *

Indem wir uns die Entstehung der Problematischen Naturen und die Entwicklung ihres Helden vergegenwärtigen, sehen wir, wie Spielhagen aus seiner subjektiven Erfahrung zu seiner Phasentheorie gekommen ist, die er „allzu systemfreudig" (Henn.) auf Goethe angewandt hat (s. o. S. 66 ff.). Mit weit größerem Rechte können wir sie auf ihn selbst anwenden. — Spielhagen hat seinen Erstlingsroman gern mit dem Werther verglichen; seine Wirkung grenzte jedenfalls „nahe genug an die Wirkung jenes Büchleins. . . . Und nicht mit Unrecht! Dort wie hier verhalf der Dichter einer im Leid verstummten Generation zum Ausdruck; hier wie dort brach, was aller Herzen erfüllte, in erschütterndem Seelenlaut hervor; hier wie dort löste sich der Dichter selbst vom lähmenden Druck übermächtiger Leidesempfindung, um fortan

klar und fest, bewußt seines Zieles, seine Kraft geltend zu machen, wo immer sie erfordert wurde“ (Ziemssen 14). In beiden hat der junge Autor sich von den eignen, verwirrenden Lebensverhältnissen und unklaren Seelenzuständen losgelöst, indem er sie außer sich hinstellte, als ein ihm Fremdes.

Denn was ist der Gegenstand beider Dichtungen, wenn nicht das eigene Ich, das im Kampfe liegt mit der ganzen Welt, in Widerstreit mit sich selbst und sich in diesem Kampf und Widerstreit selbst zerstört? Zerstören würde, wenn er eben nicht ein Dichter wäre, welchem, wo andere verstummen oder sich die Kugel durch das fiebernde Gehirn jagen, ein Gott zu sagen gab, was er leidet (B. 150). Wie Goethe, so fühlt sich auch unser Dichter gezwungen, einen anderen Helden vorzuschieben, aus Scheu vor dem Bloßlegen seines Innern, aus dem instinktiven Gefühl, daß er den Helden nicht in die beklemmende Enge seiner persönlichen Verhältnisse bannen darf, sondern ihn einen größeren Kursus durchmachen lassen muß, und aus dem Zweifel, ob er die Enge und die Weite, Gefundenes und zu Erfindendes in der Form des Ichromans zusammenzubringen vermöge.

Für die Helden beider Romane gilt, was Spielhagen in der Theorie von der Weichheit und Versabilität der Romanhelden sagt, die in die Weite und Breite des Lebens recht eingeführt werden sollen (s. o. S. 61 f.). — Ferner hatte sich Spielhagen wie Goethe „aus der Schlinge der Subjektivität“ zu lösen vermeint; aber es war ihm, wie wir gesehen haben, nur teilweise gelungen. Es kam ihm schließlich nicht mehr auf das Individuum, sondern auf die Gattung an; er wollte nicht jenes festnageln, sondern diese brandmarken (F. II. 394 ff.).

So zeigt sich in der Tat zwischen diesem Werk und dem Werther der gleiche „Parallelismus des Lebens und Dichtens“. Beide Dichter waren höchst kraftvolle, leidenschaftliche Naturen, die mit der Außenwelt in schroffen Widerspruch gerieten, aber doch die erstrebte harmonische Ausgleichung zwischen den individuellen Neigungen und den Weltanforderungen erreichten. Wie Goethe hat auch Spielhagen sein Dichten zu einem klaren Spiegel seines Lebens gemacht, sich in dem Bann der

eigenen Erfahrungen gehalten und sich unfähig erwiesen, ihn zu brechen, daher sind die Personen gewissenhaft nach dem Modell, die Welt ausschließlich sub specie seiner individuellen Anschauung geschildert (N. B. 68 ff.).

Die erste Periode Spielhagens würde demnach außer den Vorarbeiten den Erstlingsroman umfassen und von 1851 bis 1862 währen. Wie Goethe, so überwindet Spielhagen hier das Krankhafte und Ungesunde in sich und stellt im Roman den Untergang des Individuums im Kampf mit der Außenwelt dar, während er selbst geläutert daraus hervorgeht; aber trotz der objektiven Einkleidung sind beide Romane durchaus subjektiv (B. 148 ff.).

„Mit der poetischen Widerspiegelung der zweiten Lebensphase, des zögernden, endlich liebevollen Sichhingebens des Subjekts an die Welt, beginnt das Reich der Modifikationen, zu denen sich das epische Schema in der Praxis ebenso verstehen muß, wie jedes andere. Der Dichter nämlich wird jetzt, um den beiden Forderungen des epischen Ideals sicherer gerecht zu werden, den poetischen Schwerpunkt etwas weiter von dem subjektiven Pol nach dem Weltpol rücken, indem er aus dem ursprünglichen Ich seines Helden ein Er macht." Bei Spielhagen wären in diese zweite Phase eine Reihe von Romanen einzuordnen, seine großen Zeitromane von 1862—72, hauptsächlich „Die von Hohenstein" 1864, „In Reih und Glied" 1867, „Hammer und Amboß" 1869 („Allzeit voran" 1872 — weniger gut und wegen des geringen Umfangs vielleicht zur folgenden Periode zu rechnen, wenn es auch den Charakter eines Zeitromans trägt).

Der jeweilige Held gleicht immerhin Spielhagen, wie W. Meister Goethe, „aber die in dem ersten Roman kaum verschleierte Identität des Dichters und des Helden ist aufgehoben; dasselbe gilt von den Personen, zu denen er in nähere oder fernere Beziehung tritt. . . . Alle haben erst in den Schmelztiegel der Phantasie eingehen und sich eine Anpassung an die Zwecke des Romans gefallen lassen müssen. Von dem Stoffe kann man dasselbe sagen" (N. B. 70 ff.). Das Thema ist hier wie dort: die Umbildung des in seinen Nei-

gungen und Vorurteilen befangenen, in seinen Zielen unsicheren, seinen Mitteln vielfach fehlgreifenden Subjekts zu einem in sich gefesteten, weltbürgerlichen Menschen, der seine Stellung im Leben ausfüllt. Das zeigen schon die symbolischen Titel Spielhagens. Aus der Erkenntnis, daß es weniger darauf ankommt, daß ihn die Welt als daß er die Welt verstehe, hat der Dichter nicht mehr allein die Absicht, sich selbst zu geben, sondern auch die, dem betrachtenden Blick ein Weltbild zu entrollen. Es ist das Ziel aller Entwicklungsromane von W. Meister bis zu den modernsten, „den unendlichen Gehalt seiner Welt und Zeit zusammenzufassen in dem möglichst reichen aber durchaus übersichtlichen Bilde einer aus seinen eigenen Erlebnissen zusammengedichteten Fabel . . . und den Helden dieser Fabel von der individuellen Beschränktheit tunlichst zu befreien und zu einem für die Zeit typischen, für die aktuelle Welt repräsentativen Menschen umzubilden und ihn so zum Träger der Idee . . . geeignet zu machen" (B. 180ff.). — Man bedenke, wie weit sich das Spielhagensche Weltbild von dem Goetheschen entfernen mußte in seinem langen Wege über Tiecks Franz Sternbald, Novalis Heinr. v. Ofterdingen, Mörickes Maler Nolten, Immermanns Epigonen, Kellers Grünem Heinrich, Gutzkows Rittern vom Geist und Freytags Soll und Haben (vgl. Wundt, Goethes W. Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals). Spielhagen konnte das moderne Weltbild, die Entwicklung und Durchbildung des modernen Menschen kaum an einem einzelnen Typus zeigen, da das Ideal nicht nur schwerer eindeutig zu bestimmen, sondern auch kaum auf einem typischen Wege zu erreichen ist.

Von dem, was der Dichter an bedeutsamen Lebenserinnerungen in sich trägt, bleibt bei dem jedesmaligen Prozeß der Umschmelzung in ein Dichtwerk ein Teil des reichen Materials unbenutzt: das Ganze kann er nicht völlig erschöpfen, ohne daß der Held jene von ihm gerügte Weichheit und Verblasenheit des Charakters annähme, und die Vielfältigkeit seiner Schicksale und der auf ihn gehäuften Eigenschaften die geforderte Bescheidenheit der Natur beleidigten. Eine doppelte Gefahr, der Spielhagen nicht immer entgangen ist, und durch die er oft die Objektivität der Sache verletzt.

So werden denn aus dem im Schmelztiegel Gebliebenen in einem weiteren Prozeß ein zweites, drittes und mehr Werke geschaffen. Im Grunde aber könnte man alle zu einem einzigen vereinigen, indem man die Wiederholungen ausschaltete. Daher die „Ähnlichkeit zwischen den diversen Helden der diversen Romane eines und desselben Dichters und mit dem Dichter selbst", von der schon die Rede war. In den relativ kurzen Zeiträumen zwischen den einzelnen Romanen hat die Welt sich für den Dichter nicht wesentlich verändert. Er kann ihr durch Verrückung seines Betrachtungspunktes, Veränderung der Lebensstellung, des Milieus, der Zeit und des Lokals eine und die andere neue Seite abgewinnen; aber das Gesamtresultat des Weltbildes nur so wenig verändern, daß man jeden neuen Roman getrost als eine Fortsetzung der früheren ansehen darf. Spielhagen folgt so „jener der epischen Phantasie immanenten, ruhelosen Tendenz nach größtmöglichster Ausdehnung des Horizontes", die er selbst theoretisch nachweist (s. o. S. 18f.).

Er hat den ganzen Prozeß klar erkannt und meint, daß „aus dem Vergleich der Biographien oder Autobiographien der Dichter mit ihren Werken der Nachweis zu liefern sei, daß sie, resp. wie weit sie ihre wirklichen Beobachtungen, Erlebnisse und Erfahrungen in ihren Romanen verwertet, die Weltanschauung, zu welcher sie auf Grund dieser Beobachtungen usw. mit Notwendigkeit kommen mußten, in ihren Werken vertreten und den, resp. die Helden — mit gewissen, scheinbar totalen und doch, genau betrachtet, den Kern der Persönlichkeiten nicht berührenden Veränderungen — nach ihrem Bilde geschaffen haben" (B. 191). Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie lohnend diese Aufgabe bei Spielhagen sein müßte, und daß er sie für sein Erstlingswerk selbst unternommen hat. Nach seiner Ansicht wäre das erste Erfordernis zur Lösung des Rätsels nämlich, daß sich ein Dichter entschlösse, mit treuer Wahrhaftigkeit die Geschichte seines Lebens in strengem Bezug auf seine Romane zu schreiben. Hätte Spielhagen seine Autobiographie weitergeführt, so würden wir aus ihr wohl erkennen, nicht bloß wie der erste Roman „mit dem betreffenden Helden in ihm entstand und welche Metamorphosen bereits das

aus der Tiefe seiner Seele auftauchende Urbild dieses ersten Helden bis zur romanhaften Ausgestaltung durchmachen mußte", sondern auch „was in der Seele zurückblieb, nachdem sie in dem ersten Roman sich erschöpft zu haben glaubte, wie dies Zurückgebliebene ebenfalls ungeduldig nach Objektivierung verlangte und sich doch gedulden mußte, bis neue Eindrücke, neue Erfahrungen hinzutraten und aus der Verschmelzung und Vermischung jenes Restes mit dem Neuen in kürzeren und längeren Intervallen etwas entstand: ein zweiter Roman, der ein ganz anderer zu sein schien als der erste und es ja zweifellos in gewissem Sinne ist, ebenso wie ein zweites, drittes Kind zweifellos Individuen sind, aber ebenso sicher auch aus demselben Stoff wie ihr ältestes Geschwister und Fleisch und Bein vom Fleisch und Bein ihres Vaters" (B. 191 ff.).

Die dritte Phase stellt den harmonischen Ausgleich der Strebungen des Subjekts mit den Anforderungen der Welt dar. Da Spielhagen diesen Zustand als einen Kulminationspunkt auffaßt, als etwas Transitorisches, das gestern noch nicht war und morgen nicht mehr sein wird, scheint ihm die Novelle als spezifisch geeignet zu seiner Widerspiegelung. Dieser Periode Goethes (Hermann und Dorothea) entsprechen nun auffallenderweise die vielen, teilweise vorzüglichen kleineren Werke Spielhagens, die in der Zeit von 1868—85 entstanden. Sie haben alle gemeinsam, daß sie über der Tendenz stehen, keinen ausgeprägten Zeitcharakter haben, auch keine eigentlichen Bildungs- und Entwicklungsromane sind. Spielhagen schuf sie in einem Zustand der Leidenschaftslosigkeit und Geklärtheit. Viele Kritiker stellen sie daher als seine besten Werke hin, rühmen an ihnen ähnliche Vorzüge, wie Spielhagen an Hermann und Dorothea (Biese, Lit. Gesch. III. 144). Es sind die Erzählungen: „Hans und Grete. Die schönen Amerikanerinnen. Die Dorfkokette. Deutsche Pioniere. Was die Schwalbe sang. Ultimo. Das Skelett im Hause. (Quisisana.) Angela. Uhlenhans. An der Heilquelle." Eine Ausnahme bildet in dieser Zeit lediglich der große zeit-

geschichtliche Roman „Sturmflut“ von 1877, der einer stärkeren Erregung entsprang.

Die vierte Periode, die Spielhagen bei Goethe durch die Wahlverwandtschaften charakterisiert, soll ein nochmaliges Sichaufbäumen des Subjekts gegen die Welt darstellen. Es ist eigentlich keine Periode, sondern eine Episode, aus einem Einzelerlebnis hervorgegangen, das den reifen Mann aus seinem Gleichmut herausreißt und seine Leidenschaft erregt. Spielhagen sieht das Verhältnis Goethes zu Minna Herzlieb als den Punkt an, um den sich das Werk kristallisierte (N. B. 95, vgl. E. Schmidt im Alb.), nachdem der Dichter sich infolge seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten für das Problem der Wahlverwandtschaft schon länger interessiert hatte. Demgemäß ist Spielhagen geneigt, das Werk als eine Novelle anzusehen, wenn es auch die Form eines Romans hat.

Man darf nun Spielhagens Novelle oder kleinen Roman „Quisisana“ als Analogon zu dem Fall Goethes hinstellen. E. Schmidt nimmt es an, und man wird m. E. dazu gezwungen durch alles, was Spielhagen in seinem Goethe-Aufsatz und in dem Essay „Die Wahlverwandtschaften und Effi Briest“ sagt (N. B. 56ff. u. 94ff.). Sicher ist, daß die Novelle mit eigenster Lebenserfahrung getränkt ist. Eine genaue Erkenntnis seiner damaligen Erlebnisse müßte dieses bestätigen. In seinem Falle hatte vielleicht eine Leidenschaft des Fünfzigjährigen für ein viel jüngeres Mädchen den Anstoß gegeben. Die daraus erwachsenen Kämpfe hatten vielleicht die Erinnerung an Goethes Novelle der „Mann von fünfzig Jahren“ wachgerufen, an die der Roman sich anlehnt. Der wirkliche Zusammenhang liegt allerdings im Dunkeln, obwohl der Held auch ein Dichter und wie Spielhagen gerade fünfzig Jahre alt ist. Henning stellt übrigens die Novelle als die beste des Meisters hin; auch bei Ziemssen, Goldbaum und R. M. Meyer findet sie vollsten Beifall (Henn. 167 f.).

Wir kommen zur fünften und letzten Periode. Spielhagen kennzeichnet sie durch die völlige Resignation des Subjekts,

sein Verzichten auf individuelles Glück und seine rückhaltslose Hingabe an die Gesamtheit in Erkennung der großen Gesetze des Lebens (N. B. 67 u. 80f.). Er spricht von einer bösen Alternative in dieser Phase, so die beiden großen Gefahren richtig erkennend, die dem alternden Dichter und Philosophen drohen: „entweder sich in dem engen Kreis seiner Erfahrung haltend lebenskräftig zwar zu schaffen, aber mit Verzicht auf den ungeheuren Rest, der zur Totalität des Weltbildes notwendig wäre; oder, über ihn hinausschweifend, den festen Boden unter den Füßen zu verlieren, der für keine Kunst so unentbehrlich ist wie für die seine. . . . Ist der Mann nun kein wahrer Poet und Erfinder, sondern nur ein Macher und Finder, dem es nichts verschlägt, ob sein Herz Anteil an der Sache hat oder nicht und steht er noch in der Kraft seiner Jahre und seines Talentes, so schreibt er etwa eine endlose Reihe von Rougon-Macquart-Romanen; ist er ein wirklicher Dichter, und hat etwa der Anhauch des Alters die farben- und gestaltenfrohe Fabulierungslust der Jugend getrübt, so redigiert er die Wanderjahre, in denen ebenfalls eine Welt aufgebaut wird, aber nicht in sinnverwirrendem Detail, wie dort, sondern in Umrissen, Andeutungen, großen Perspektiven, mit Zuhilfenahme von Symbolik oder Allegorie".

Wie steht es nun mit Spielhagen in dieser Phase? Sie umfaßt etwa die Jahre 1886—1900. Seine Kraft war in dieser Zeit noch frisch, sein Empfinden lebhaft, seine Teilnahme an allen Geschehnissen tief und innig. In drei großen Zeitromanen: „Was will das werden?" 1886; „Ein neuer Pharao" 1889; „Opfer" 1900 verfolgt er die Weiterentwicklung des Weltbildes, das er früher wiedergegeben hat und hütet sich, eine Welt aufzubauen, die nicht mehr ein poetisches Spiegelbild der wirklichen ist. Er entgeht auch der Gefahr, die Dichterrolle mit der eines fingerfertigen Reporters und gewandten Momentphotographen zu vertauschen, wie er es an Zola tadelte. Und doch findet sich von beiden ein Teil in seinen Alterswerken. In einer Reihe von Romanen versucht er sich nämlich in bewährter Weise an bewährten Stoffen: „Stumme des Himmels" 1895; „Susi" 1895; „Selbstgerecht" 1896; „Zum Zeitvertreib" 1897; „Mesmerismus"; „Alles fließt" 1897. Das

ist zwar keine Rougon-Macquart-Serie, in gewissem Sinne jedoch etwas Ähnliches!

Er begibt sich aber auch noch auf fremdere Stoffgebiete. In „Noblesse oblige" versucht er einen Zeitroman, der auf der Grenze des historischen Romans steht, wie er es an Fr. Reuters „Ut de Franzosentid" gerühmt hatte („Uhlenhans" 1883 und „Platt Land" 1879 waren ähnliche Versuche). Allerdings ist der Versuch ebensowenig wie die früheren geglückt, indem die historische Färbung fast völlig fehlt. In „Faustulus" 1898 und „Herrin" 1899 behandelt er das moderne Problem des Übermenschentums mit tieferem Eindringen in die Psychologie und einem mehr naturalistischen Stil. Schließlich zieht er die Bilanz seines persönlichen Daseins in „Sonntagskind" 1893 und „Freigeboren" 1900. —

Ein selten reicher Lebensabend in der Tat! Von einem Versagen oder Sichverlieren in Phantastereien kann nicht die Rede sein. Nur büßt die Darstellung an Frische und Lebendigkeit ein, die Erfindungskraft wird schwächer, und er muß zu Variationen statt Neuschaffungen seiner typischen Personen und Situationen greifen. Insofern gleicht er Zola. Ferner zeigen die letzten großen Zeitromane nicht mehr die streng organische Geschlossenheit; der Held ist nicht mehr Maßstab und Einheit, wie Spielhagens Theorie es verlangt; der Hintergrund, die sozialistischen Ideen und Kämpfe, treten in langen Reden und Auseinandersetzungen zu sehr in den Vordergrund. Von einem „Altersstil" muß also bei ihm gerade wie bei Goethe gesprochen werden, besonders auch in dem Sinne, „daß schließlich der Dichter dem großherzigen Philanthropen und weit in die Zukunft schauenden Propheten den Platz räumt" (N. B. 81). Auf diese Romane kann man anwenden, was Spielhagen von den Wanderjahren äußert: „Sie gehören ... nicht dem Publikum, das sich an den epischen Dichtungen ergötzen will; gehören dem Leser, für welche auch Aristoteles' Poetik, Platons Staat und die Utopia des Thomas Morus geschrieben sind." Diese Romane Spielhagens interessieren den Kulturhistoriker und Sozialethiker. Als Kunstwerke stehen sie nicht so hoch wie die früheren Schöpfungen.

So etwa schließt sich der Kreislauf seines Lebens und mit

ihm der Zyklus, den der epische Dichter in seinen Schöpfungen nach Spielhagens Theorie zu durchlaufen hat, für ihn selbst, wenn wir sein System auf ihn anwenden, auf den es wohl allein völlig paßt. Was er in bezug darauf von Goethe gesagt hat, darf gewiß für ihn selbst gelten: wir haben hier einen typischen Fall für den Parallelismus von Leben und Dichten in völliger Reinheit, weil auch er eine völlig normale, höchst kraftvolle, auf die harmonische Ausgleichung zwisehen den individuellen Strebungen und den Weltanforderungen von Haus aus angelegte Natur ist (N. B. 67). Das System gilt besonders, wenn wir, wie Spielhagen, alles was nicht ganz hineinpaßt, mit dem Wort entschuldigen: „Wo am epischen Kernholz gehauen wird, da fallen Späne, aus denen sich immer noch ein bedeutendes Stück schnitzen läßt" (N. B. 69). Es bewahrheitet sich auch noch ein anderes Wort unseres Dichters: daß es mit den einzelnen Werken eines Romanschriftstellers sei, wie mit den Ringen, welche ein ins Wasser geworfener Stein auf der Oberfläche bildet. „Die ersten Ringe, die dem Mittelpunkt, von dem die Kraft ausging, zunächst auftauchen, sind die energischsten; dann kommen andere, glattere, umfangreichere, weniger kräftigere, und so zittern sie weiter und weiter, bis sie den Rand des Teiches erreichen, oder die Kraft, die sie hervorrief, erloschen ist" (V. II. 68f.).

* * *

Aufgabe des Romankritikers ist nach Spielhagen, „zu untersuchen und festzustellen, erstens: wie weit der Horizont des Menschentreibens ist, welches der Blick des Dichters umfaßt; zweitens: ob er diesen Kreis bis zu seiner Peripherie in allen Richtungen mit einer reichen, wohlgegliederten Fabel gleichsam bedeckt hat; drittens: ob er dies mit den legitimen epischen Mitteln zustande gebracht hat, d. h. dadurch, daß er uns nur handelnde Menschen vorführte in ihrer Bedingtheit durch ihre gesellschaftliche und physische Umgebung . . . viertens und letztens: wie weit mit dieser rein technischen, im engeren Sinne poetischen Objektivität die höhere Objektivität der nach allseitiger

Billigkeit strebenden Darstellung geht; oder anders ausgedrückt: ob der Dichter im schlimmen und gemeinen Sinne tendenziös ist, oder nur soweit jeder moderne Epiker es ist, weil er nichts anderes als seine subjektive Auffassung zur Darstellung bringen kann" (B. 171 f.). Meine Untersuchungen in diesem Abschnitt entsprechen im wesentlichen diesen Anforderungen Spielhagens, während ich den dritten Punkt im letzten Teile behandeln werde.

Wir haben gesehen, wie Spielhagen die Anregung zu seinen Werken, den Stoff derselben aus seinen Lebenserfahrungen gewinnt, wie seine Romane „aus seinem innersten Sein mit Notwendigkeit hervorquellen". Man könnte nachweisen, wie ihre Reihenfolge „das notwendige Produkt gleichsam seiner inneren Entwicklung mit den Evolutionen des Zeitgeistes ist" (B. 11). Dies entspricht ganz der Theorie, daß der epische Dichter ein Bild seines Volkes und seiner Zeit geben soll und daß er dies gar nicht anders kann, als unter seinem eigenen, persönlichen Gesichtswinkel. Das, was zu seiner Zeit im Vordergrund des Interesses weitsichtiger Männer stehen mußte, hat Spielhagen in seinen Werken verewigt (A. W. 188 f., vgl. Karpeles i. Sp. Alb.). Das Zeitalter selbst, das er voll und ganz zu erfassen und zu begreifen sich bemühte, lenkte ihn auf die politisch-soziale Bahn. Es war der Wandel der praktischen Voraussetzungen, der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, der seine Generation von den vorangegangenen trennte. Die Literatur mußte zwischen 1860 und 1890 eine andere sein, die politischen Interessen mußten in dieser Zeit jedes andere, auch das literarische, in den Hintergrund drängen (vgl. Kummer, Lit. Gesch. 942 ff.), „vor allem aber das Bewußtsein der unerbittlichen Existenz der sozialen Frage, das Bewußtsein, daß sie das Problem der Probleme geworden, mit dessen Lösung die höchsten und letzten Kulturinteressen stehen und fallen". Dieses wurde aber, wie Karl Vollrath (Sp. Alb.) rühmend hervorhebt, durch Spielhagen in Zehntausenden von Deutschen aufgerüttelt. So waren alle seine Romane nach Ziemssen patriotische Taten „so gut wie die bewundernswerten Leistungen großer Staatsmänner und Feldherren, gerichtet einzig und allein auf die Förderung der wahren Größe, des Ruhmes und

der Ehre des Vaterlandes". Ziemssen meint, daß dies nur der leugnen könne, „der überhaupt unfähig ist, in die Idee eines großen Kunstwerkes einzudringen" (a.. a. O. 16).

Es ist schon von früheren Kritikern (besonders v. Karpeles) darauf hingewiesen worden, daß seine Zeitromane ein Spiegel aller sozialen und politischen Bewegungen in Deutschland sind, von der vormärzlichen Zeit angefangen bis zum Ende der neunziger Jahre. Deshalb beglückwünscht J. Lessing (i. Sp. Alb.) die Kulturhistoriker der kommenden Jahrhunderte zu der ausgezeichneten Quelle, die sie in Spielhagens Romanen finden werden: „Das Zersetzen aller Gesellschaftsschichten, das Aufwachen neuer leitender Gedanken, alles, was am schwersten zu fassen und zu belegen ist, wofür uns aus früheren Jahrhunderten — die Literaturgeschichte mit eingeschlossen — kaum eine gelegentliche Andeutung bewahrt ist . . . jenes Ringen im täglichen Kampf des Lebens, die Sehnsucht nach neuen Zielen, das Gleiten und Fallen, das Weiterschreiten neuer Reihen von Kämpfern, das alles, wofür die bildende Kunst keine Formen, die Statistik keine Zahlen hat, das geben uns die Werke Spielhagens und nicht etwa in spekulativem Auszug, sondern in körperlicher Lebenswahrheit, in gleicher Beobachtung des Größten und Kleinsten."

Es zeugt aber von einer schlechten Kenntnis der Spielhagenschen Ideen, wenn man ihn zum Parteipolitiker stempelt und von Leitartikelton und preußischer Fortschrittspartei spricht, wie dies vielfach geschieht. Spielhagen hat niemals einer Partei gedient, wenn auch manchmal die Tagespolitik ihren Widerschein auf seine Ansichten warf, sondern den großen, befreienden Ideen von Menschenrecht und Menschenwürde, nicht der Fortschrittspartei Preußens, sondern dem Fortschritt der Menschheit. Man vergleiche nur das Schlußkapitel von „Freigeboren", dessen Heldin seine eigenste Philosophie vertritt, und die Darlegung seiner „Ideen zur Geschichte der Menschheit" in seiner Autobiographie (F. II. 22 ff.).

Hochherrlich ragt ihm „die Verbrüderung aller Menschen als letztes, nie völlig zu erreichendes, immer zu erstrebendes Ziel"

auf. Solche großen Ideen und Ziele haben aber stets das Schicksal, verkannt zu werden. Darüber äußert er sich im Jahre 1903 selbst ausführlich (A. W. 42 ff.). Er findet es da ganz in der Ordnung, daß die Zahl derer, die mit ihm gehen mochten, von Anfang an eine kleine war und auch später sich nicht wesentlich vergrößerte. Wenn er einer Entschädigung dafür bedurfte, so gewährte sie ihm jedoch das Ausland: Amerika und besonders Rußland. „Das ist sehr wohl erklärlich: Er war ein geborener Tyrannenhasser, Hasser alles dessen, was nach Aristokratie schmeckt. Es war nicht der einzige Adelige, der vielleicht sein lieber Freund war, wohl aber die Adelsinstitution als solche ihm gründlich widerwärtig" (vgl. F. II. 374 ff.). Daß die Republik die Panazee für alle sozialen Schäden sei, glaubte er keinen Augenblick. Dennoch sah er in ihr die einzige, eines mündigen Volkes würdige Staatsform.

Religion war für ihn Privatsache wie für die ersten Christen. Über die seelisch-sittlichen Qualitäten hatte er seine besonderen Ansichten, die von denen der Kirche in entscheidenden Punkten abwichen. Er war in der Tat der homo liber des Spinoza Sein politisch-religiöses Programm war ursprünglich das des linkesten Flügels der Radikalen der Paulskirche von 1848, wurde aber modifiziert durch die Erfahrungen eines halben Jahrhunderts (während viele Kritiker, z. B. Salzer, Kummer, Biese, das direkte Gegenteil behaupten), die ihn aber nicht weiter nach rechts, sondern nach links gedrängt hatten, so weit, daß er mit den Sozialdemokraten die bestehende staatliche und wirtschaftliche Ordnung ohne die einschneidendsten Veränderungen auf die Dauer für unhaltbar ansah. Solche Ansichten verstand man in Rußland, auch in den Kreisen der Gelehrten, aber nicht in Deutschland. Die Aufrichtung des Deutschen Reiches war vielen von der liberalen Partei eine Abschlagszahlung gewesen. Aber er war der Meinung, das Volk, das mit Strömen seines Blutes den Einheitsbau gekittet, habe jetzt doppelt und dreifach das Recht, die Einrichtung im Innern nach seinen Wünschen und Bedürfnissen zu treffen. Er sprach diese Überzeugung nachdrücklich aus und gelangte in den

Ruf eines Mannes, der, wie er nichts vergessen, so auch nichts gelernt habe. Das entfremdete ihm viele alte Freunde, und neue hätte er nur in den unteren Kreisen finden können, von denen ihn jener Riß trennte, der zum ungeheuren Schaden beider Teile durch die Bildung unseres Volkes geht, und den zu beseitigen die Aufgabe und schwere Arbeit des kommenden Jahrhunderts sein wird (A. W. 43 f.).

So ist es nichts als Mitgefühl mit dem Leid der Menschheit, was ihn zum Anwalt des Volkes, zum Verteidiger seiner Rechte macht (vgl. W. w. d. w.? I. 168 f.). Schwerlich würde wohl die preußische Fortschrittspartei (oder die Liberalen) sein ganzes Programm unterschreiben! Schon im Jahre 1862 bei der Gründung der deutschen Romanzeitung hatte er sich energisch dagegen verwahrt, einer Partei zu dienen, weil er eine höhere Auffassung von seiner Kunst hege. Diese Ausführungen sind so charakteristisch für ihn, daß ich mir nicht versagen kann, abschließend eine besonders prägnante Stelle anzuführen:

„Es würde dem Herausgeber . . . schlecht anstehen, wenn er von der souveränen Hoheit der Poesie einen gar so geringen Begriff hätte, daß er sie ohne weiteres einer politischen Partei als gehorsame Sklavin ausliefern könnte. . . . Er weiß sehr wohl, daß der Dichter ein Priester des Schönen, daß der Dichter ein Zeuge ist, der, wenn einer in dem großen Prozeß der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts die Wahrheit, die ganze Wahrheit zu reden hat; er weiß sehr wohl, daß, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist . . . das große, unantastbare, unveräußerliche Reich des Dichters ist; schließlich hat er das Wort des Sängers wohl gelesen und wohl begriffen: der *Dichter steht auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei. . . . Wir wollen aus dem reinen Golde der Poesie kein politisches Kapital schlagen* . . . wir wollen nicht vergessen, daß wir jeder Partei, die es ehrlich meint . . . am besten dienen, wenn wir die ewigen Wahrheiten, die des Menschenlebens eigentlicher Inhalt und Gehalt sind, zum möglichst vollendeten Ausdruck bringen . . . und wenn ja einmal unsere Hand vor leidenschaftlicher politischer Erregung zittern

sollte, so wollen wir wieder und wieder auf die Heroen unserer Dichtkunst weisen. . . . Schlimm genug für die Partei, der wir in unserem Kampf für die dreimal herrliche Majestät des Guten, Wahren und Schönen nicht dienen, und Heil, dreimal Heil der Partei, welche die erhabene Kritik der Dichtkunst, vor der Könige zittern, nicht zu scheuen braucht, weil sie sich bewußt ist, das Rechte zu wollen" (mitgeteilt v. Ziemssen a. a. O. 16 ff. u. Henn, 132 ff., vgl. A. W. 91).

In dem Aufsatze „Das Umsturzgesetz und die Dichtung" (A. W. 185 ff.) spricht Spielhagen ironisch von den Zielen seiner Dichtung. Wie er sich alles Ernstes eingebildet habe, „er könne was lehren, die Menschen bessern und bekehren", wie er frisch darauf los lehrte und besserte und bekehrte. Wie er eine Fülle von Spott ergoß über Junker und sonstige adlige Velleitäten, derb die Diener der Kirche abkanzelte, die sich für Gottesleute ausgeben, ohne es zu sein; wie er manchmal mit recht gewagten Betrachtungen über Kirche und Ehe nicht zurückhielt und kein Hehl daraus machte, für die Republik zu schwärmen. Er hatte für sein gutes Romandichterrecht gehalten, das alles, seiner Theorie gemäß, von seinen Personen aussprechen zu lassen, weil er die Menschen glaubte schildern zu müssen, wie er sie im Leben beobachtet hatte. Denn er wollte ja „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen" und hielt den Roman für ein Gefäß, groß und stark genug, sämtliche Strömungen des aktuellen Lebens in sich aufzunehmen. So ist denn in seinen sozialen Romanen alles, wie es auf der Weltbühne damals ging und stand. Er bringt darin ein gutes Stück Kathedersozialismus und antizipiert oft Grundsätze, die viel später noch als ein Novum galten. So arbeitete er an seinen Gestalten in dem Wahn, damit ein Werk zu schaffen, für das ihm seine Nation und vielleicht auch kommende Generationen einigen Dank schulden würden.

Er hat aber selbst in seiner Theorie darauf hingewiesen, wie schwer es ist, bei der Wiedergabe des zeitlich Nahen, das Herz Bewegenden, die innere Objektivität zu wahren. Es ist ihm nicht

immer gelungen. Aber seine Romane deshalb zu bloßen Tendenzwerken zu stempeln, wie dies die Brüder Hart und nach ihnen viele andere getan haben, ist eine Verkennung seiner großen Ideen, die vielfach über seine Zeit hinausreichen. Kummer gibt zu, daß auch große Kunstwerke, wie Lessings Emilia Galotti und Nathan, Kleists Hermannsschlacht, Arndts und Körners Kriegslieder Tendenzen enthalten und unterscheidet zwischen großen und starken Tendenzen, die das ganze Volk umfassen und kleinen, schwächlichen Tendenzen, die wesentlich nur Parteigruppen und gesellschaftlichen Kasten eigentümlich seien. Er rechnet viele Romane Spielhagens zu jenen kleinen, flüchtigen, rasch veralternden Tendenzwerken, im engern Sinne, weil in ihnen die Tendenz „weder mit wirklicher Kraft erfaßt, noch stark genug sei, eine Nation zu umfassen“. Der Gedanke der Freiheit, der Kampf für die politische und religiöse Befreiung, für die gesellschaftliche Emanzipation, sind das kleine und schwächliche Tendenzen? Die Frage ist nur, ob das Volk schon reif dafür ist.

Von Spielhagens erstem Roman sagt Ziemssen, daß er wie ein Grenzzeichen aufragte, gesetzt, um dem Wanderer kundzutun, wo totes, todaushauchendes Moor endet, wo fester, lebendiger Ackerboden beginnt, daß er wie eine Abrechnung daliegt mit einer Zeit, die an korrumpierender Wirkung ihresgleichen sucht in der preußischen Geschichte, jener Zeit geistigen Druckes, politischen Unvermögens, wüstester Reaktion in Staat und Kirche (a. a. O. 15). Die reine, lautere Absicht eines großdenkenden, ehrlichmeinenden Menschen ist in keinem seiner großen Romane zu verkennen, und man kann es nur Reaktionären verzeihen, wenn man, wie Bleibtreu, die Ideen Spielhagens bloß als ein kokettes Spielzeug auffaßt und von einer „geschickten Drappierung mit den Phrasen der Zeitfragen“ spricht und behauptet, daß „Erotik des Pudels Kern“ bei ihm sei („Revolution i. d. Lit.“).

Spielhagen war eine reine und edle Natur, und wir können seine Tendenz als eine gute im Sinne seiner Theorie auffassen. Denn ohne Tendenz ist niemals ein Kunstwerk entstanden; kein Kunstwerk ist ganz Kunst und gar nicht Lebenszweck. Klaar weist dies in einem Überblick über die deutsche Literatur nach;

so verfolgte Schiller überall in der Schönheit den Widerschein des Sittlichen, und Goethe äußerte: „Der persönliche Charakter des Schriftstellers bringt seine Bedeutung beim Publikum hervor, nicht die Künste seines Talentes" (Dilthey E. u. D. 187). Alles, was als bewußt gewordener Impuls des künstlerischen Schaffens wirkt, ist Tendenz. „Warum sollen wir uns ekeln, von einer großartigen, einer herrlichen, einer befreienden Tendenz zu sprechen?" (Klaar Lit. Echo 1905, 537 ff., 609 ff. vgl. Karpeles).

Daß wir eine Tendenz bei Spielhagen finden, ist also an sich nicht zu verwerfen. Aber die Art, in der er die Tendenz bringt, ist oft unkünstlerisch. In dieser Beziehung haben die Brüder Hart recht. Was abstößt, sind die langatmigen Programmreden, die Spielhagen seiner Theorie gemäß nicht selbst vorbringt, sondern von einer Person in einer bestimmten Situation darlegen läßt (A. W. 188). Diese zerstören die von ihm erstrebte Wirklichkeitsillusion und ermüden. Sie haben offenbar eine doppelte Funktion zu erfüllen, einesteils den Auffassenden zeitweise von dem Banne des Affekts, der Spannung, der fortreißenden Mitempfindung zu befreien und ihn in eine beschauliche Stimmung zu erheben, andrerseits den Charakter und die Ziele des Sprechenden klarzulegen. Spielhagen erreicht oft beides nur zu sehr, und beleidigt durch dies Übermaß unser Gefühl des Schönen (H. A. I. 356 ff., W. w. d. w. II. 202 ff., 445 ff., R. G. I. 300 ff., 505 ff. P. L. 243 ff.). Es ist derselbe Fehler, der in stärkerem Maße den Genuß von Wielands Agathon für uns fraglich macht. Die Hart erkannten richtig eine weitere Schwäche in Spielhagens Spezialität der Leichenpredigt (P. N., R. u. G., St., W. w. d. w.). Spielhagen war in der Tat „zu stark didaktisch und agitatorisch veranlagt" (R. M. Meyer). Er ist nicht genug leidenschaftsloser, ruhiger Beobachter; sondern sein lebhaftes Temperament und warm empfindendes Herz reißen ihn stets zu eifrigster Anteilnahme fort; er ist ein Mitkämpfer, nicht ein objektiv überlegender Beobachter und Schilderer des Streites (vgl. Henn. 150).

Doch es geht über Menschenkräfte, was die Hart verlangen, nämlich, daß der Epiker ein Weltbild schaffen soll, „wie Gott die Welt geschaffen, göttlich objektiv". Auch Cervantes hatte eine



Tendenz, wenn auch die Hart das Gegenteil behaupten. Und wenn sie die Ilias als Beispiel für die Tendenzlosigkeit heranziehen, — Spielhagen hat gezeigt, wie Homer den Trojern gegenüber die innere Objektivität fehlt (B. 140 f.). — Spielhagen hat oft gegen dieses sein Kardinalgesetz gefehlt, nicht nur in seinen Erstlingswerken. Warum aber häuft er gerade in seinen ersten Romanen alle möglichen und unmöglichen glänzenden Gaben auf seine Lieblinge? „Weil er an die Möglichkeit glaubt, daß exemplarische Menschen das Große, Gute, Wahre und Schöne auch einmal ganz verkörpern können, und weil er Freude hat an solchen Ausnahme-Lichtgestalten." Es ist das Schillersche Prinzip, in der Kunst zu idealisieren und gelegentlich Menschen zu zeichnen, wie sie sein sollen, und zum Kontrast das Übel und die Schlechtigkeit in die grellste Beleuchtung zu rücken. In den späteren Werken hat er sich bemüht, Licht und Schatten gleichmäßiger zu verteilen. Von „Hammer und Amboß" an hat er wenigstens darnach gestrebt, mit einer Hand zu schaffen, die nicht mehr von Leidenschaft zittert (Henn. 148 ff.). Der Gedanke, der in „In Reih und Glied" ausgeführt wird, scheint doch nicht zu sehr zum Widerspruch zu reizen (Hart 28); sonst wäre mir unerfindlich, weshalb die Neue Freie Presse im ersten Kriegsjahre den Roman als Feuilleton gebracht hat. (Er war 1865/1866 gleichzeitig in der Deutschen Romanzeitung und in der N. F. P. erstmalig gedruckt worden.)

Es erscheint uns als ein weiterer Fehler des Spielhagenschen Weltbildes, daß er zu viel nur mit den Augen eines Angehörigen der „Gesellschaft" sieht. Ganz unrecht ist es nicht, wenn die Hart von Salonton und Salonfähigkeit sprechen (a. a. O. 57). Dies ist jedoch nicht so aufzufassen, als habe er gegen die zweite der erwähnten Regeln gefehlt und uns nur einen ganz beschränkten Ausschnitt des Menschenlebens gezeigt. . . .

Die Berliner Gesellschaft von 1860—1890 hat in ihm einen glänzenden und gestaltenreichen Schilderer gefunden; Pommern hat er mit all seinen Menschenklassen und ihren Sitten weiten Kreisen lebendig gemacht, die Reize der thüringischen Landschaft und ihren heitern Menschenschlag lebendig vor seine Leser ge-

stellt. Alle Stände und Berufe sind in den bunten Teppich seiner Darstellung gewebt. Aber nicht alle kehren gleichmäßig oft wieder, nicht alle sind gleich glücklich und plastisch gezeichnet. (Eine ausführliche Zusammenstellung seiner Typen und Probleme hat Schierding S. 9—27 in trefflicher Weise gegeben, so daß ich hier auf einen ähnlichen Versuch verzichte.) Zu bedauern ist jedoch, daß infolge des erstrebten Typisierens, trotz jeweiliger individueller Züge sich leicht etwas Schablonenhaftes geltend macht. Trotzdem sind alle Gestalten von der Hand eines großen Künstlers und Gestalters ins Leben gerufen und mit psychologisch wahren Zügen ausgestattet.

Er führt uns auch in das elende Dorf der Nagelschmiede (R. G.), in das Zuchthaus und die Fabrik (H. A., R. G. Sonnt.), in das häusliche Elend des kleinen Handwerkers (W. w. d. w.); aber da versagt seine Realistik und erreicht nicht immer die seines Vorgängers Gutzkow, zur Hauptsache wohl, weil er mit diesen Kreisen nicht in direkte Berührung getreten ist und eben nichts darstellen kann, was er nicht erlebt hat. Er kennt aus eigener Anschauung und Beobachtung nur Adelige, Gutsbesitzer, die oberen Bürger-, Offiziers- und Beamtenkreise, kaum den Handwerker, kleinen Bauern und Seemann, den vierten Stand überhaupt nicht. Daher der entschiedene Mangel, daß seine kleinen Leute in Denk-, Fühl-, Sprech- und Handlungsweise kaum von denen der oberen Kreise sich unterscheiden. Die Brüder Hart tadeln dies geradezu als die Achillesferse seiner Romane (a. a. O. 48 f.). Jedenfalls kommt uns weit realistischer schauenden Menschen, die wir in der Zeit des Naturalismus heranwuchsen, dies sehr unnatürlich vor. Schon Scherer zog ihm aus diesem Grunde mit Recht Gutzkow vor: „Nicht, daß er seine Personen nicht zu individualisieren versuchte; er bedient sich dabei sogar ziemlich starker Mittel. . . . Trotzdem jene geläufige Glätte, welche den Vorzug wie die Schwäche von Spielhagens Ausdrucksweise bildet . . . alles korrekt, geputzt, durchgefeilt, höchst sauber und zierlich . . . Er hat immer Handschuhe an. Seine Sprache überrascht nicht. Sie führt uns angenehm dahin, aber wie auf Gummirädern: wir

sehnen uns manchmal nach dem Rasseln oder selbst nach einem kleinen Stoße" (Kl. Schr. II.) . . .

Spielhagen war in manchen Punkten zu sehr Idealist in Auffassung und Darstellung. Doch wir können von ihm noch keinen Naturalismus fordern. Der Pfadfinder der einen Generation und Begründer der realistischen Richtung konnte nicht zugleich schon die Ideale des folgenden Menschenalters, in das die letzten Werke seines langen Lebens fallen, erfüllen. Man darf nicht vergessen, daß man Spielhagen in den 60er Jahren seinen Realismus vorwarf (F. II. 282), daß der einzige, der den Wert seiner Novellen erkannte und ihm den Weg zum Erfolge ebnete, ihn freundschaftlich warnte, dem realistischen Element in Zukunft ein schwereres Gewicht zu geben. Ähnliche Vorwürfe findet man in älteren Kritiken beständig. Wenn er nun gar erst gewagt hätte, noch weiter zu gehen, was wäre dann sein Schicksal gewesen? Die Entwicklung der Literaturgeschichte geht nicht in Sprüngen vorwärts, und wir dürfen von einem Dichter, der 1829 geboren ist, nichts Umögliches verlangen. Das aber taten die Reaktionäre von 1884, indem sie vergaßen, daß man nicht zum wenigsten von ihm die Realistik der Darstellung gelernt hatte, mit der er sich ein beträchtliches Stück über seine Vorgänger hinausgewagt hatte. Sonst hätten sie ihn, wenn nicht als Vorkämpfer, so doch als einen der Ihren gelten lassen müssen, anstatt ihn zum Zielpunkt heftiger Angriffe zu machen (A. W. 45).

Wenn wir die Fortschritte in der Schilderung der breiteren Klassen des Bürgerstandes, der Industrie und des Handwerks erwägen, die seit Goethe gemacht sind, so kommt auf Spielhagen allerdings ein geringer Teil. Er hat zwar offen ausgesprochen, daß er im Prinzip nichts gegen die realistische Schilderung des des vierten Standes hat, daß sie eine Erweiterung des Stoffgebietes bedeutet und zum heutigen Weltbild gehört; aber er mußte eingestehen, daß dies eine Domäne ist, die ihm verschlossen blieb. „Es wäre gewiß eine lohnende Aufgabe, zu schildern wie sich in Berlin das Volk amüsiert. . . . Aber ich könnte hier nicht aus Erfahrung sprechen . . . Ich muß mich auf den immerhin ziemlich großen und doch relativ kleinen Kreis beschränken,

den ich zu kennen glaube" (A. W. 273 f.). Dies ist in der Tat ein bedauerlicher Mangel, der ihm den Vorwurf eines Salonsozialisten und Vertreters der Dekadenz eingetragen hat. Denn die Gesellschaft, die er mit Vorliebe schildert, trägt unleugbar viele Elemente des Verfalls in sich; seine glänzende Wiedergabe verhüllt oft dieses Ungesunde zu sehr.

* * *

Ich habe früher gezeigt, wie Spielhagen anfänglich den Humor als unentbehrlich für den Roman ansah (vgl. S. 45 ff.). Demgemäß finden wir in den ersten Werken mehr humoristische Figuren und Situationen als in den späteren. Er hat auch mehrere humoristische Novellen geschrieben. („Die schönen Amerikanerinnen. Der Vergnüngungskommissar. Das Skelett im Hause.") Aber dieser Zug ist seinem eigentlichen Wesen fremd, wie schon Ziemssen feststellte, und R. M. Meyer hat den Grundzug desselben richtig im Pathos des Predigers und Agitators erkannt (a. a. O. 596 ff.). Spielhagen selbst meint zwar, daß der Pathetiker und der Humorist ursprünglich zu gleichen Teilen in seiner Veranlagung gesteckt hätten, und daß nur im Drang des Lebens und Schaffens der erstere viel öfter und ausgiebiger zu Wort gekommen sei als der letztere (an E. Mensch IV. Br.). Wie dem auch sei, jedenfalls hat er das, was er selbst in seiner Theorie vom Humor fordert und was uns die Werke der großen Humoristen so erfreulich macht, nirgends vollkommen erreicht.

Er sieht das Komische, Falsche und Verfehlte in seiner Umgebung und gibt es der Lächerlichkeit preis; aber es gelingt ihm nicht, aus dem Prozeß der komischen Vernichtung das relativ Berechtigte, Gute und Kluge wieder emportauchen zu lassen. Es fehlt seiner Darstellung das versöhnende, verklärende Licht des optimistischen Humors, sie neigt weit mehr zur ironisch-pessimistischen Satire. Hier bleibt seine Kraft hinter der Erkenntnis, die Praxis hinter der Theorie zurück, und ich weiß daher nicht, ob seine Selbstbeobachtung in diesem Falle vollkommen richtig ist. Auch hat wohl die Erkenntnis, daß er die wahre Gabe des reinen Humors nicht besaß, auf seine spätere Praxis eingewirkt.

Legen wir unserer Betrachtung die Ausführungen von Theod. Lipps zugrunde (Komik und Humor 324 ff.), so stellt sich die Sache wesentlich günstiger für Spielhagen als nach seinen eigenen Ansichten. Lipps unterscheidet drei Daseinsweisen des Humors, je nachdem er sich in der Betrachtung, in der Darstellung oder in den Objekten findet, und drei Stufen oder Möglichkeiten: den versöhnten oder konfliktlosen (harmlosen), den satirischen oder entzweiten und den ironischen oder wiederversöhnten Humor, während Spielhagen in Übereinstimmung mit der allgemeinen Auffassung meist den harmlosen Humor allein im Auge hat.

Betrachten wir die problematischen Naturen, so finden wir in Primula, der Dichterin der Kornblumen und ihrem Gatten, dem Interpreten der Fragmente der Chrysophilos, objektiven Humor, komische Figuren. Von seiner allgemeinen Methode abweichend, gibt Spielhagen eine wirklich humoristische Personalbeschreibung der semmelblonden Dame, die im gelben Seidenkleide, mit den gelben Haubenbändern den Eindruck eines etwas verblichenen und nicht mehr ganz gesunden Kanarienvogels macht und dementsprechende Lieder singt: „Auf einen toten Maulwurf, An ihren Haushahn, An einen Maikäfer, der auf dem Rücken lag (P. N. I. 167 ff.). Diese und andere ihrer Gedichte werden uns mitgeteilt und sind ebenso wohlgelungene Parodien, wie ihre hochweisen Reden, die sie mit Zitaten aus den alten Klassikern spickt. Die Gestalt ist übrigens wohl unzweifelhaft der Mrs. Hunter in Dickens Pickwick Papers nachgebildet; man vergleiche nur die 'Ode to an Expiring Frog' (ed. Nelson, S. 207). Ihre Figur ist wohl das einzige, vollgelungene Beispiel von Charakterkomik in Spielhagens Romanen. Auch die Situationen, in die sie verknüpft ist, sind teilweise voll befreienden, konfliktlosen Humors, vor allem ihr Debut im Grünwalder dramatischen Kränzchen (P. N. II. 188 ff., vgl. ähnl. Sit. i. „An der Heilquelle“ u. „Opfer“).

Doch findet sich teilweise schon ein Übergang zum ironischen Charakterhumor, indem das Komische sich selbst vernichtet und dadurch wieder versöhnt. Eine weitere humoristische Figur des Romans ist Herr von Cloten, die Karrikatur eines bornierten, adels-

stolzen Landjunkers, den der sarkastische Baron Oldenburg in einer glänzenden Satire ad absurdum führt (I. 190 ff., vgl. Schierding 14). Hier kann vollends nach der Theorie Spielhagens von Humor keine Rede mehr sein. Diese seine Ironie vernichtet in komischer Darstellung das Unwürdige, Nichtige, gibt es der Lächerlichkeit preis; aber es gelingt nicht, im Leser die Idee des entgegengesetzten Erhabenen, die aus dem wahren Humor hervorleuchten soll, wachzurufen. Deshalb ist auch hier der Humor nicht vollkommen.

Oldenburg, der die Folie zu Cloten bildet und das Auge ist, durch das der Dichter schaut, verkörpert vielleicht, was Lipps den satirischen Humor nennt. Er hat nicht ein liebevolles Verständnis für das Kleine und Niedrige, wie der harmlose Humorist; er verklärt es nicht durch sein Lachen; sondern mit souveräner Ironie blickt er auf Cloten et tutti quanti herab und gibt mit scharfem Sarkasmus ihre Blößen preis. Seine Philosophie ist durchaus nicht die des Humoristen und Optimisten, sondern die eines gründlichen Pessimisten, den das Leben tief enttäuscht hat, und der mit scharfem Auge die lachenden Gesellschaftsmasken seiner Umgebung und die Hohlheit ihrer Freuden durchschaut (I. 238 ff.).

Seine geistreichen Auslassungen bilden eine „satirische Darstellung des anmaßlichen und in Geltung stehenden Nichtigen und Verkehrten, . . . die diesem Anmaßlichen die Masken vom Gesichte reißt, daß es ein Recht habe, in Ansehen und Geltung zu stehen, es zerstört, es dem Verlachen preisgibt". Auch was Lipps weiterhin vom satirischen Humor fordert, ist insofern gelungen, als Oldenburg in seiner eignen Person „die Würde und Hoheit der Idee vor Augen stellt", einen Adeligen, der seinen Namen mit Würde trägt. In seiner lachenden Verurteilung Clotens z. B. tritt sein höheres Recht, seine Überlegenheit ans Licht. Sein Humor ist scharf, bitter, ja verzweifelt und bleibt (nach der Definition von Lipps) doch Humor, weil er das Komische nicht einfach als nicht seinsollend abweist, sondern lachend in dasselbe eingeht, also daran teilnimmt (a. a. O. 249).

Anders ist es mit dem Geometer Timm (vgl. Stude. in P. L.).

Er hat ein humoristisches Auftreten, indem er in geistreicher Laune vom Hundertsten ins Tausendste springt (I. 278 ff.), komische Lieder singt, Burlesken agiert und alle Welt mit seinen Späßen unterhält. Er ist aber eher witzig als humorvoll, da seine Reden die heterogensten Elemente unter einem Gesichtspunkte vereinigen, wie es Schopenhauer vom Witz verlangt. Wahrer Humor ist seiner Reinheit und Größe wegen auch nicht mit seinem Charakter vereinbar, denn er ist nicht nur ein äußerst leichtsinniger Mensch, sondern ein Intrigant und Betrüger. Da kann von einer versöhnlichen Wirkung des Humors keine Rede sein.

Situationskomik versucht Spielhagen bei der Schilderung der Seiltänzerbande in der Erzählung des Direktors Schmenkel und seinen den Ton sehr gut treffenden, witzig sein sollenden Aufschneidereien (II. 26 ff., 98 ff.). Diese Komik konfrontiert er wirkungsvoll mit dem tragischen Humor des wahnsinnigen Professor Berger und dessen fürchterlichen paradoxen Witzen: Eine Szene, die trotz der komischen Darstellung wehmütig und tieftraurig stimmt, obwohl Spielhagens Absicht ursprünglich eine andere war (F. II. 416).

In der Schilderung des Polterabends und den Versen Amors (II. 311 ff.) ist auch nicht viel echter Humor zu finden, und die Gestalt des Hauslehrers Anastasius Bemperlein wirkt trotz des humoristischen Namens durchaus nicht komisch.

In „Die von Hohenstein“ ist bereits viel weniger Komik und Humor zu finden. Das Eingangskapitel zeigt Ironie und Satire in der von der alten Exzellenz arrangierten Familienszene. Der Alte ist die satirisch-komische und der Schulmeister Balthasar die harmlos-komische Figur des Romans. Der gutmütige Dichter Dr. Holm mit seinem weichen Kindergemüt und seinen rauhen Späßen, Tante Bella, der alte Köbes (dessen Bemerkungen die tragische Handlung begleiten wie der Chor das antike Drama) sie haben Humor, aber sie wirken nicht humoristisch im eigentlichen Sinne. In dem Roman „In Reih und Glied“ überwiegt das Pathos des sozialen Reformers in dem Maße, daß die kleinen Ansätze zum Humor, wie sie z. B. der Schneider Rehbein bietet, völlig verschwinden. „Hammer und Amboß“ enthält wieder

mehrere humoristische Gestalten: die Gouvernante Charlotte Duff wirkt zuweilen unwiderstehlich komisch (I. 16 f., 398 ff.). Ebenso der köstliche Wachtmeister Süßmilch, der an eine gutmütige Dogge erinnert (I. 284 ff.) und der gemütsvolle Arzt Dr. Wilibrod Snellius, der sich selbst eine apoplektische Billardkugel nennt (I. 337 f., 395 ff. 429 ff., 454). Die beiden letzteren sind komische Polterer, gesund und ehrlich, von moralischer Größe und goldenem Herzen, die wahre Menschlichkeit und Güte vertreten, dies aber unter einer rauhen Außenseite verbergen und um so herzerfreuender wirken (vgl. Lipps a. a. O. 258 f.) In den späteren Romanen hat Spielhagen die Pflege des Humors nicht aufgegeben; fast in jedem findet sich eine komische Figur, Personen, die eine gewisse, komisch wirkende Eigenschaft haben. Doch sie haben keine große Bedeutung, besonders nicht in den sozialen Romanen, in denen fast ausschließlich der Pathetiker zum Wort kommt, doch auch nicht in den Gesellschaftsromanen, wo wir hauptsächlich dem geistreichen Plauderer lauschen.

* * *

Im allgemeinen entstehen, wie wir weiter vorne sahen, beim gereiften Dichter Stoff und Held gleichzeitig in seinem Geiste. Wie er nun die Anordnung des Stoffes vornimmt, hat Spielhagen ausführlich berichtet und dabei vier Stadien der Entstehung unterschieden.

Die Konzeption der Idee und der erste große Entwurf des Planes bilden das erste Stadium, in dem er den Helden ziemlich genau nach dem Modell ausarbeitet, umfangreiche Vorstudien macht und den Plan in den großen, entscheidenden Zügen festlegt (B. 23 ff., vgl. N. B. 208 ff., Schierding 35 ff.). Das zweite Stadium kennzeichnet er durch das Wort: „Ihr drängt euch zu; nun gut, so mögt ihr walten.“ Es treten zu dem Helden die übrigen Gestalten des Romans, doch jede muß sich über ihr Recht ausweisen, d. h. der Dichter sucht die Romanfiguren so aus, daß sie an dem Schicksal des Helden ihren Anteil und in der Handlung eine besondere Aufgabe haben, in einem ganz be-

stimmten Verhältnis zu der Idee des Ganzen stehen und zur Totalität und Einheit des dem Dichter vorschwebenden Weltbildes nötig sind. So hat er beständig die in der Theorie dargelegte Aufgabe des Haupthelden vor Augen: Mittelpunkt, Anfang und Ende des Romans zu sein (vgl. S. 50 ff.). Die Arbeit ist in diesem zweiten Stadium daher oft recht mühsam, wenn die andern Personen zur Verzweiflung des Dichters eine spröde Selbständigkeit behaupten. Dies geht fast immer so weit, daß der Plan im einzelnen wesentlich verändert werden muß. „Da gibt es oft ein Handeln und Markten hinüber und herüber, ein Streiten und Debattieren, ein Abwägen zwischen Mein und Dein, daß dem armen Dichter vor dem Wirrwar der Kopf springen möchte." — „Aber über dem Lärm rückt der Plan des Ganzen in aller Stille weiter, und wenn die Liste der Personen fertig ist, hat er sich in jeder Beziehung zugleich verkörpert und vergeistigt (Bd. 25 ff.). In diesem Stadium des Romans fertigt Spielhagen sich nämlich unweigerlich eine Liste derjenigen Personen an, die im Roman auftreten werden. Eine solche Liste zu „Sturmflut" hat Schierding (S. 43 ff. u. 111) nach dem Manuskript veröffentlicht. Sie enthält „nicht bloß die Namen der Personen und etwaigen Titel, sondern auch ein ausführliches Signalement in dem biedern Stil der Pässe und Steckbriefe, in welchem eben alles: das Alter, die Größe, die Statur, die Farbe der Haare und Augen, der Teint und die besonderen Kennzeichen sorgfältig" notiert sind.

In dieses Stadium sind wohl auch die ausführlichen Charakterskizzen zu verweisen, wie Spielhagen sie zu den „Problematischen Naturen" entworfen hat und in seinen Lebenserinnerungen mitteilt (F. II. 401 ff.). Diese geheime Polizeikontrolle ist nur für den Dichter selbst als Stütze seines Gedächtnisses da. Er macht in dem Roman keinen direkten Gebrauch davon, da er Personalbeschreibungen verwirft in der Überzeugung, keinem Leser einreden zu können, seine Heldin sei braun, wenn dieser sich darauf kapriziert hat, sie blond zu sehen und umgekehrt. Man erinnert sich, was er theoretisch über die Aufgabe dieser Vorarbeiten geäußert hat; sie haben bei ihm denselben Zweck wie die nackten Gestalten, die der Bildhauer von den Statuen an-

fertigt, ehe er sie mit Gewändern bildet. Wie die nackte Gestalt später unter der Gewandung verschwindet und doch da sein muß als die Basis, auf welcher der Künstler mit Sicherheit steht und mit Folgerichtigkeit weiterarbeitet, so hat Spielhagen seine Skizze beständig im Kopf und überlegt nach ihr, wie seine Figuren handeln, sprechen, stehen, gehen, sich bewegen. Der Leser erfährt nicht direkt, daß sie „nicht prüde, aber keusch", ihre Hände „frauenhaft schön" sind, der Mund „lieblich", die Stimme „hell", sondern nur durch ihre Wirkung auf die andern Personen, deren Beobachtungen und Äußerungen. Daher bestehen zwischem dem ursprünglichen Plan und der Ausführung häufig Unterschiede, es bleiben unverbrauchte Reste von Motiven. Spielhagen sagt dies selbst von dem Albert Timm und dem Franz Braun seiner Problematischen Naturen (F. II. 400 f., 412 f.).

Vor den Augen des Dichters aber stehen alle Gestalten in plastischer Deutlichkeit; sie sind ihm „vertrauter als manche Menschen der Wirklichkeit, mit denen er jahrelang gelebt hat" (vgl. B. 27). Dies bestätigt mir auch eine von seiner Tochter freundlichst mitgeteilte Begebenheit aus seinem Leben.

In gleicher Weise verhält es sich mit den in diesen Listen und Skizzen angegebenen Charaktereigenschaften. Die epische Darstellung eines Charakters kann nur in der sinnfälligen Vergegenwärtigung einzelner Szenen geschehen. Der ganze Charakter existiert bei Spielhagen nirgends in dem Werke, und er muß es doch verstehen, die Charaktere anschaulich zu machen. Dies gelingt ihm, indem er das hellste, schärfste Licht des Interesses auf einzelne, gefühlswirksame Lebensmomente fallen läßt, die in faßbaren Beziehungen zueinander stehen und dadurch eine Einheit des Charakters ahnen lassen. Diese Momente muß er in diesem Stadium der Entstehung genau überlegen und auswählen. Er muß sie ferner von weniger betonten Momenten aus vorbereiten, damit gleichsam die Rundung des Lebens entsteht, der lebenswahre Charakter. Er hat auch ausgeplaudert, wie er sich zu helfen sucht, „wenn ihm bei seiner Bergwerksarbeit in der geheimnisvollen Tiefe der Menschenseele das Licht der Erfahrung ausgeht und er im Dunkeln sitzt: Er zeigt die Figuren, die er in voller

Plastik herauszuarbeiten nicht imstande ist, immer nur von einer und zwar einer und derselben Seite; er läßt sie nicht zu viel, wenn auch scheinbar viel, in Wahrheit immer nur dasselbe sprechen; sie gleichsam nur immer auf einer Saite geigen; gibt ihnen womöglich irgendein äußeres, ganz besonderes Kennzeichen: eine quäkende Stimme, Haare, die fortwährend bürstenförmig zu Berge stehen ... und was dergleichen Kunststückchen mehr sind. Er bedient sich ihrer mit um so größerer Unbefangenheit, als er längst aus Erfahrung weiß, wie leicht sich das gutmütige Publikum dadurch blenden läßt. Er meint, es sei gewiß schon jedem Dichter begegnet, „daß sehr einsichtsvolle Leute von dergleichen humoristischen Figuren, die er gleichsam nur auf eine willkürliche Absonderlichkeit hin konstruiert hatte, als von ganz vorzüglich gelungenen und nur durch die intimste Beobachtung und die fleißigsten Experimente in corpore vili zustande gekommenen Charakterköpfen sprachen und ihm darüber Lobsprüche machten" (B. 28 f.).

So sagt auch Dilthey von Shakespeare, daß gerade seine wirksamsten Charaktere bloße Präparate von dem Verlauf einer Leidenschaft in einer für ihre Entstehung geeigneten Seele sind (Poet. 460). Bei Spielhagen entstehen auf die oben geschilderte Weise besonders Personen des zweiten und drittens Plans, aber viele von ihnen sind wirklich vortrefflich. In den Problematischen Naturen sind es nach seiner eignen Äußerung: Professor Berger, die Seiltänzerbande, die russische Fürstin, ihr Sohn, die Dichterin Primula u. a. Schierding hat eine Reihe von humoristischen Typen aus andern Romanen zusammengestellt, die durch bestimmte, stereotyp wiederkehrende Redensarten humoristisch wirken (a. a. O. 132 f.).

Das zweite Stadium reicht vielfach schon in das dritte hinein. Dieses besteht in der „ganz speziellen Durcharbeitung des Grund- und Aufrisses, ist gleichsam eine sorgfältig auf dem Papier mit Lineal und Zirkel ausgeführte Zeichnung der Haupt- und Seitenfassaden mit Eintragung der bestimmten Maße und sauberer Durchführung aller anzubringenden Ornamente". Wie eine solche detaillierte

Skizze beschaffen ist, zeigen die Pläne zu den Kapiteln 1—6 von „Sturmflut“ und die daran sich anschließenden Erwägungen über die gebotenen Möglichkeiten und die beste Art ihrer Verwendung (Schierding 45 ff.). In diesem dritten Stadium stellte Spielhagen wahrscheinlich auch die von ihm erwähnten Betrachtungen über Zeitangaben und den Einfluß der Zeitverhältnisse an. Diese sind ihm äußerst wichtig, weil er genaue Zeit- und Ortsangaben als geradezu kennzeichnend für den echten Epiker ansieht (B. 87, 158). Auch arbeitet er genaue Pläne aus für die Knüpfung komplizierter Verwicklungen, z. B. durch Testamente und Intriguen. Jede Einzelheit der Handlung, jede Verbindung der einzelnen Parteien wird erwogen; jede Situation unter Prüfung ihrer Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit auf eine bestimmte Aufgabe und einen besondern Zweck hin geplant.

Auf dieses Stadium folgt dann „das vierte und letzte: nämlich der wirkliche Bau, das Auf- und Vermauern jedes einzelnen Form- und Backsteins“. Aber Spielhagen gerät in das vierte Stadium hinein, ohne das dritte jemals vollständig durchmessen zu können. Zwischen seinem detaillierten Plan und der Ausführung verhält es sich folgendermaßen: Er stellt den Inhalt eines Teiles des Ganzen, vielleicht des ersten Bandes eines mehrbändigen Romans mit allen Einzelheiten in einer ausführlichen Skizze fest. Wenn dann der erste Teil des Weges deutlich vor seinen Augen liegt, geht er an die eigentliche Ausführung, in der Gewißheit, daß nun ein Stück nach dem andern ebenso deutlich vor ihm stehen wird bis ans Ende (B. 30 f.). Der Roman schreitet dann auch in der Tat äußerst rasch vorwärts; die Manuskripte enthalten kaum Korrekturen, und die Werke sind, wie mir der Schwiegersohn des Dichters mitteilt, „fast ausnahmslos so in Druck gegangen, wie er sie erstmalig niederschrieb“.

Doch glatt und mühelos gelangt er gleichwohl nicht ans Ziel. Er spricht dies (B. 31 f.) im Bilde aus: „Es ist dafür gesorgt, daß es ihm, und wäre er sich des rechten Weges noch so gut bewußt, an Überraschungen aller Art nicht fehlt. Er weiß, daß an einer bestimmten Stelle ein Bach seinen Weg durch-

schneidet; er hoffte, es führe eine Brücke hinüber; aber als er an den Bach kommt, ist keine Brücke da, wohl aber ein Fährmann, der ihn für ein Geringes an das jenseitige Ufer bringen will. Diese plötzlich aus dem Röhricht auftauchenden Fährmänner, die gar nicht in der Liste, von der wir oben sprachen, figurieren, aus dem einfachen Grunde, weil ich, bevor sie erscheinen, von ihrer Existenz keine Ahnung hatte, sind mir immer besonders merkwürdig gewesen. Als Kinder des Augenblicks, jenes mächtigsten Herrschers und der allgewaltigen Notwendigkeit sind sie so voll frischesten, blühendsten Lebens, so daß ich an diesen Geschöpfen oft die herzlichste Freude gehabt habe und die Genugtuung, daß meine Leser diese Freude nachträglich in vollstem Maße teilten."

Will man nun versuchen, in den Romanen diese Fährmänner wiederzufinden, so ist dies selbstverständlich gewagt. In „Sturmflut" scheint mir jedoch die unvermittelt auftretende und verschwindende „Kleine Exzellenz" eine solche Person zu sein; in den Problematischen Naturen spielt wohl die Seiltänzerbande eine ähnliche Rolle der Verknüpfung. Wie Spielhagen für die Novelle „Auf der Düne" den deus ex machina in der Gestalt des Jugendgeliebten Heddas erfindet, ist ein weiteres Beispiel (F. II. 318).

* * *

Spielhagen ist ein großer Meister der Komposition. Von ihm haben die Modernen erst richtig gelernt, einen Roman aufzubauen. Dieser Fortschritt war sehr wichtig nach dem Roman des „Nebeneinander", den die Jungdeutschen, besonders Gutzkow, gepflegt hatten (vgl. Einl. zu „Ritter vom Geist"). Es ist interessant, daß seine Technik wieder abgelöst wurde vom naturalistischen Roman, der den einzelnen Szenen keine andere Einheit als die der Perlenkette zugestehen will. Daher tadelten die Hart (49 f. u. 70), daß Spielhagen die Handlung des Romans wie die eines Dramas aufbaue, sie eher dramatisch zugespitzt als episch breit anlege, so daß alles auf die Katastrophe zudränge und der Nebenwege fast zu wenige seien.

Wie verhält es sich damit? Der künstlerische Aufbau der Handlung ist eine notwendige Folge aus Spielhagens Forderung einer einheitlichen Idee und Haupthandlung; diese wieder ergibt sich aus der durch ihn vollzogenen Erhebung des Romans zu einem Kunstwerk. Denn jedes Kunstwerk muß eine ästhetische Einheitlichkeit besitzen, d. h. das Ganze muß zuletzt simultan in unserm geistigem Besitze sein. Lipps (Ästhetik 20 ff.) vergleicht daher jedes Kunstwerk einer Melodie, von der der erste Ton noch in uns wirken muß, wenn wir den letzten hören. Ist dagegen, wenn wir das Spätere aufnehmen, das Frühere in keiner Weise mehr in uns vorhanden oder wirksam, so zerfällt das Ganze in Stücke. Und dann gibt es kein Lustgefühl mehr am Ganzen, sondern nur noch sukzessive Lust an getrennten Stücken. Das Lustgefühl, die Freude am ästhetisch Wertvollen, d. i. dem Schönen, ist aber Grund, Ursache und Zweck des Kunstwerkes (Scherer, Lipps, Rötteken). Das alte Epos besaß diese Einheit der Handlung nicht, weil es nicht einen, sondern mehrere Helden hatte; es kam hauptsächlich, aber nicht ausschließlich die Lust an den einzelnen Gesängen in Betracht, und dennoch besitzt auch das Nibelungenlied einen vollkommen dramatischen Aufbau.

Also hat Spielhagen recht mit seinem allgemeinen Gesetz, daß die Romanhandlung Anfang und Ende haben und zwischen diesen ein einheitlicher Zusammenhang ablaufen müsse, der so geordnet ist, daß die gewählte Einheit als ein Abbild des wohlgeordneten Kosmos erscheint. Indem er diese Forderung in die Praxis umsetzt, bietet die Handlung seiner Romane die Widerspieglung der kausalverketteten Wirklichkeit. Wir sehen, wie eine große Handlung oder ein groß angelegtes Menschendasein aus dem Zustand ruhigen Strebens durch innere und äußere Gegenwirkung in zunehmender Spannung der Krisis entgegengeht und von da ab abwärts zum versöhnenden Ende, einem mächtigen und beruhigenden, harmonischen Schlußakkord.

Ich kann mich daher nicht der Ansicht der Hart anschließen und meine, daß eine kunstvoll angelegte und zu einem katastrophalen Höhepunkt mit einer befreienden Lösung führende Handlung als eine ästhetisch einwandfreie Aufgabe des Romans wie

des Dramas anzusehen sei. Diese Art von effektvoller Komposition wollen die Hart aber nur der Novelle zugestehen und glauben, daß Spielhagens Werke alle nur Novellen seien, „weil sie nicht eine Welt von Bildern wie der Don Quijote bieten, sondern sich festgefügt, dramatisch konzentriert, um ein oder zwei Probleme drehen". Sie führen Spielhagens eigene Definition ins Feld (vgl. vorne S. 19f.).

Dies gilt jedoch nur und auch nur in beschränktem Maße, für die Romane mittleren Umfangs. Spielhagen verlangt, wie wir (S. 68 f.) sahen, von der Novelle, daß sie das Aufeinandertreffen fertiger Charaktere in einer kurzlebigen, von wenig Personen getragenen Handlung zeige und meint, daß die „unerhörte Begebenheit" die Hauptsache sei. Legen wir den Nachdruck auf den ersten Teil der Definition, so haben die Hart in etwa recht und Spielhagen unrecht. Dann aber gelten nur die großen Bildungs- und Entwicklungsgeschichten als eigentliche Romane und alle andern als Novellen. Spielhagen selbst hat in der Bezeichnung bei manchen seiner Werke geschwankt. Als Novellen bezeichnet er zuletzt: „Ultimo. Selbstgerecht. Mesmerismus. Faustulus. Herrin", während „Clara Vere. Auf der Düne. In der zwölften Stunde. Röschen vom Hofe. Die schönen Amerikanerinnen. Hans und Grete. Die Dorfkokette. Deutsche Pioniere" als „kleine Romane" in seinen Gesammelten Werken erscheinen. Diese Einteilung ist mir teilweise unbegreiflich, auch wenn wir die „unerhörte Begebenheit" als das wichtigste Charakteristikum der Novelle ansehen (vgl. Henn. 165).

Es muß also doch wohl seine auf den ersten Blick einwandfreie Definition nicht vollkommen richtig sein. Vielleicht hat R. Lothar (Krit. Stud. 162f.) das Richtige getroffen, wenn er den Unterschied zwischen Roman und Novelle weniger im Stoffe als in der Behandlungsweise erblickt und ihn vor allem als eine Frage der Technik kennzeichnet. „Derselbe Stoff läßt sich als Novelle oder als Roman formen, je nachdem der Dichter das Interesse des Lesers auf die Neuartigkeit des Erzählten oder auf das lenkt, was er mit dem Erzählten gesagt und gedeutet haben will. Ein Grundgedanke, mag dies nun ein ethischer oder ein geschichtlicher sein, mag er sich als Symbol oder als Tendenz

dokumentieren, schafft den Roman. Die Erzählung einer Begebenheit, die uns lediglich als solche interessieren soll, gibt die Novelle.“ Ich finde diese Definition im Hinblick auf die Spielhagenschen Werke äußerst zutreffend und die Schwierigkeiten lösend. Demnach kann der Roman „ein historischer oder ein Sittengemälde sein, er kann dazu dienen, den Ideen des Dichters über die Entwicklung eines Menschen oder eines Geschlechts Ausdruck zu geben, er kann helfen, irgendeine Lehre, eine Anschauung zu verbreiten; immer wird die eigentliche Handlung nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck sein.“ Dies ist der Fall bei Spielhagens größeren Dichtungen. In der Novelle dagegen sucht er uns, wie Lothar es will, durch neuartiges oder neuartig geschautes Leben zu fesseln; es soll uns der Reiz des Merkwürdigen, Außergewöhnlichen beschäftigen.

Diese Bestimmungen stehen durchaus nicht im Widerspruch zu dem, was Spielhagen in seinen Aufsätzen „Roman oder Novelle?“ und „Drama oder Roman?“ (B. 245 ff., 297 ff.) ausführt, wo er zeigt, daß die Novelle „sowohl in ihrem Endzweck als in ihrer künstlerischen Ökonomie“ eine entschiedene Ähnlichkeit mit dem Drama habe, während der Roman der volle Gegensatz des Dramas sei. Er hebt ferner einen Unterschied hervor, der für seine Praxis kennzeichnend ist, und der Lothar entgangen zu sein scheint: „Der Gegenstand der älteren Novelle ist eine interessante Begebenheit, während die moderne eine bestimmte Handlung verlangt, „die aus dem Zusammenstoß gewisser Personen mit Notwendigkeit resultiert, und in scharfer Gliederung der einzelnen Phasen bis zu dem mit dem Anfang gesetzten tragischen oder humoristischen Schluß mehr oder weniger schnell sich abspielt“. Spielhagen stimmt dagegen mit Lothar in der Auffassung überein, daß es ebensowohl dickleibige Novellen als Romane von wenigen Seiten gibt.

In den Werken, die Spielhagen ohne Schwanken als Romane bezeichnet, ist aber nie das Endresultat der Handlung zugleich mit dem Anfang gesetzt. Er vergleicht sich in dieser Hinsicht mit Zola: „Ich und Zola komponieren mit völligem Überblick über das Ganze der Fabel und ihre Details. Nur deucht mir, ver-

fahre ich dabei weitaus künstlerischer als Zola, bei dem das Gerippe überall verletzend deutlich hervortritt, während ich es klüglich verhülle." Er meint damit, daß man in Zolas Romanen sich bei jeder Etappe des Weges klar sei, welches das Ziel ist und was die folgende Strecke bringen wird, so daß das Ganze einem Exempel gleicht, das man sich selber ausrechnen kann, wenn man nur die Formel, d. h. die Manier des Dichters kennt (an F. Mensch 4. Br).

Er ist überhaupt — und nicht mit Unrecht — geneigt, die meisten französischen Romane als Novellen anzusehen, weil sie nur eine katastrophale Handlung und deren Lösung bringen, während die ganzen Vorbedingungen: Geschichte und Entwicklung der Charaktere und der Ereignisse nur in ein oder zwei Kapiteln des Anfangs und einer Schlußübersicht zusammengedrängt werden. Es verhält sich in der Tat mit fast allen französischen Romanen so; sie sind von einer Krisis aus konstruiert; ebenso sind nach Dilthey (Poet. 454) die „Wahlverwandtschaften" keine Novelle, sondern ein Roman von dieser Strukturform" (vgl. vorne S. 68 f.). Dem Germanen aber wird stets nicht ein Schicksal, nicht eine Krisis, sondern ein Held im Mittelpunkt der Dichtung stehen (Dilthey, Poet. 478). So hat auch bei Spielhagen die Fabel den Mittelpunkt der ästhetischen Wirkung und demgemäß des Gefüges in dem Vorgang innerhalb der Seele des Helden.

Wenigstens besteht in seinen großen Romanen die Aufgabe der Krisis nur darin, daß sie die Erprobung des Charakters bringt, dessen Entwicklung er uns erleben ließ, entweder die Bewährung seines Wertes in seelischer Not und äußerer Bedrängnis und dadurch seine Erhebung zu höchster Menschenwürde, oder den Beweis der Lebensuntüchtigkeit oder Unwürdigkeit und damit die Notwendigkeit des Unterganges, sei er selbstgewählt oder von andern verhängt. Spielhagen hat daher ein Recht, diese Ziele der Haupthandlung bis zuletzt zu verhüllen. Die Spannung, die er auf diese Weise erreicht, ist deshalb echt künstlerisch. Er hat allerdings in weniger guten Romanen auch jene bei den Franzosen gerügte Technik angewandt. Es sind dies jedoch Werke, die zur bloßen Unterhaltungslektüre gerechnet werden müssen.

Im allgemeinen kann man mit Schierding zwei Arten von Spannungstechnik bei ihm unterscheiden: eine synthetische und eine analytische. Für beide Arten bringt Schierding Beispiele (67 ff.). Ebenso bespricht Scherer ausführlich die analytische Kompositionstechnik des Romans „Platt Land" und der Novelle „Das Skelett im Hause". Er zeigt, wie besonders im ersteren eine straffe Einheit sondergleichen erzielt wird, indem der Dichter sein Prinzip der Objektivität besonders streng durchführt. Der Held ist hier in der Tat der einzige Gesichtswinkel, unter dem der Leser die Verhältnisse und Menschen erblickt. Wir erleben durchaus alles mit ihm und durch ihn; er ist das Medium, durch das wir zur Wahrnehmung der Geschehnisse gelangen. Schritt für Schritt enthüllt sich uns wie ihm das grausige Geheimnis, das seine Schatten über die andern Personen wirft; nur unsere Ahnungen eilen den wirklichen Enthüllungen voraus. Ähnlich ist es in den „Problematischen Naturen. Angela. Uhlenhans. Was die Schwalbe sang"; besonders aber in den Ichromanen. Dies entspricht aufs Genaueste den theoretischen Forderungen Spielhagens.

* * *

Betrachten wir nun die Technik Spielhagens im engeren Sinne, so zeigt sich, daß seine Theorie ihm eine zweifache Darstellungsweise erlaubt: In Werken der vorhin genannten Art erlebt der Leser den ganzen Romanen indirekt, insofern als der Held zwischen ihm und die Sachen tritt. Dies ist ganz besonders der Fall in den Ichromanen: Hammer und Amboß. Was will das werden? Sonntagskind. Freigeboren. In diesen nützt Spielhagen die Vorteile, die diese Form gewährt, mit meisterhafter Beherrschung aus und geht den Nachteilen geschickt aus dem Wege. In Hammer und Amboß wirken manche Partien unnatürlich, weil der Ichheld ein Mensch ohne literarische und künstlerische Bildung ist und doch mit vollendeter Kunst sein Leben beschreibt (vgl. Sosnosky, Gegenw. 61. 311). Diesem Stück Unnatur geht Spielhagen in „Sonntagskind" und „Was will das werden?" aus dem Wege, indem die Helden selbst Dichter sind. Technisch sind

diese Romane Meisterwerke, besonders der letztere, dessen weitverzweigte Handlung immer neue Motive, neue Szenen und Bilder aufrollt. In „Freigeboren“ hat Spielhagen sich bemüht, die Erzählungskunst der Heldin durch ihre außergewöhnlichen geistigen Anlagen begreiflich zu machen. (Es ist Spielhagen hier übrigens gelungen, so tief in die Psyche der Frau einzudringen, daß man während der langen Lebensbeichte den männlichen Dichter, der so viel von seinem Eigensten hinzutut, völlig vergißt. Es gehört eine tiefe Menschenkenntnis und eine feine künstlerische Intuition dazu, das Seelenleben und das Seelenleid einer Frau so zu erfassen und zu erschließen.)

Neben dieser indirekten Darstellung erlaubt die Spielhagensche Theorie eine zweite Darstellungsweise: die indirekte, unmittelbare Wirkung der Geschehnisse auf den Leser, die heute fast allgemein übliche „objektive Darstellung“. Von einem höheren Standpunkte aus, der den Dichter allwissend und allgegenwärtig erscheinen läßt, und den man als „Herrgottsperspektive“ charakterisiert hat, überblickt der Leser hier die Begebenheiten. Diese Art der Technik ist von Spielhagen zu höchster Vollendung entwickelt worden und leitet zu der vom Naturalismus geforderten, vollkommenen Wirklichkeitsillusion hinüber, die zum großen Teil nur mit dramatischen Mitteln erreicht werden kann. Aus diesem Zusammenhang mit dem Naturalismus erkennt man die geschichtliche Bedingtheit seiner Technik, die, wie wir vorne gesehen haben, durch seine psycho-physische Veranlagung begünstigt wird, die ihn zur dramatischen Darstellung drängt. So ist, wie bei jedem Dichter, sein Stil und seine Technik durch den allgemeinen Charakter des Zeitalters und die Art und Intensität seines Seelenlebens bedingt.



Daß sie der Zeit gemäß ist, geht auch daraus hervor, daß Dilthey in seiner Poetik die Technik bezeichnet als „Transformation des Erlebten zu einem nur im Vorstellen des Hörers oder Lesers bestehenden Ganzen, welches Illusion erzeugt und durch sinnliche Energie des Bildzusammenhangs, mächtigen Gefühlsgehalt, Bedeutsamkeit für das Denken, sowie durch andere, geringere Mittel eine

dauernde Befriedigung hervorbringt". Er stellt fest, daß solche Befriedigung an die Illusion gebunden ist, welche die Nachbildung zum Erlebnis der Wirklichkeit macht. „Übereinstimmung des Phantasiegebildes mit den in erworbenem Zusammenhang des Seelenlebens enthaltenen Gesetzen und Wertbestimmungen des Wirklichen, daraus stammende Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit, sinnliche Kraft": das ist nach ihm gerade wie nach Spielhagen die „Basis aller echten Kunst". Dieser Schein der Wirklichkeit wird im allgemeinen durch eine schlanke Art von Führung der Handlung erreicht, welche dieselbe unter Ausscheidung der dem Gefühl toten Glieder auf die gefühlswirksamen Situationen zurückbringt, dann aber dieselben in breiten, lebenswahren Szenen ausgestaltet.

Das letztere erreichen die großen epischen Dichter früherer Zeiten auch, obwohl sie nicht eine solche Illusion der Wirklichkeit des Geschehens anstreben, sondern nur die Illusion der Wirklichkeit des Geschehenseins.

Die großen Erzähler betonen meist, daß die geschilderten Ereignisse sich wirklich so zugetragen haben, indem sie sich auf Dokumente, Briefe, Tagebücher u. a. Quellen stützen. Sie bedienen sich einer Reihe von technischen Mitteln zur Bestätigung dieser Wahrheit. Es geschieht durch Hervortreten ihrer Person in Form von Hinweisen auf die Wahrheit des Erzählten und Bemerkungen über die Art der Wiedergabe; dadurch wird die Darstellung von den wirklichen Vorgängen getrennt; ebenso durch Kontrastierung der geschilderten Geschehnisse mit den in einem Kunstwerk möglichen, durch Fingieren eines Nichtwissens oder oder unausgesprochenen Wissens, durch Zweifel an der Quelle oder durch das von der Romantik beliebte Spiel mit der Illusion (Friedemann 79 ff.). Alle diese Hilfsmittel der älteren Epik verschmäht Spielhagen und verzichtet damit nach Ansicht der neueren Kritik auf spezifische Eigenheiten der epischen Darstellung.

Wir haben ghört, daß er in der Theorie jedes Sichgeltendmachen des Dichters aufs strengste verurteilt und das vollkommene Zurücktreten seiner Persönlichkeit verlangt. Aber er begibt sich

dadurch, wie Scherer (Kl. Schr. 159ff., 280f.) zuerst, dann Hart und zuletzt Friedemann nachgewiesen haben, der Rechte des eigentlichen Erzählers. Die neuere Erzählkunst greift dagegen mit besonderer Vorliebe zu den Mitteln der alten Epik zurück und verzichtet auf Wirklichkeitsillusion und dramatische Mittel.

Worin aber besteht nun das Eigentümliche der Spielhagenschen Technik? Der Leser wird sich ihrer vielfach nicht bewußt, weil die Art des gefeierten Meisters bis vor einem Jahrzehnt durchaus etwa bei unsern Romanschriftstellern vorherrschte. Ihren Höhepunkt hat sie wohl in Stil und Technik der Nanny Lamprecht erreicht.

Damit die für Handlung und Charaktere gleich wichtigen Szenen, durch deren kausale Verkettung eine symbolische Einheit erstrebt wird, in rechter Plastik erscheinen, gibt Spielhagen dramatisch bewegte Bilder mit demselben Rechte wie ein Erzähler die wichtigsten Stellen seines Berichtes in direkter Rede, womöglich mit erläuternder Mimik vorträgt. Es macht sich das Bestreben geltend, lebhaft und eindringlich darzustellen und dadurch die Eintönigkeit der schlichten Erzählung zu unterbrechen (vgl. Friedemann S. 126, Wassermann S. 23ff.). Dies ist von jeher in allen Romanen und Epen der Fall gewesen, doch hat man Spielhagen mit Recht vorgeworfen, daß er von diesem Mittel einen zu ausgiebigen Gebrauch macht und sich dadurch zu sehr der Wirklichkeit und dem Drama nähert. Er offenbart zwar eine große technische Kunst in der Auswahl der dramatisch angelegten Situationen, deren Inhalt naturgemäß mehr in den Vordergrund tritt als berichtete Geschehnisse und nur angedeutete Situationen in indirekter Rede. Die Kunst wäre jedoch noch größer, wenn die Zahl der direkt dargebotenen Szenen noch mehr auf die wesentlichen beschränkt und alle unwichtigen Dinge, die wir in Form von dramatisch bewegten Dialogen erfahren, in kurzen Andeutungen oder Übersichten dem Leser so anspruchslos mitgeteilt würden, wie es ihrem geringen Werte entspricht. Wir verlieren z. B. bei Spielhagen zu viel Zeit mit Szenen des Kommens und Gehens, Begrüßens und Abschiednehmens: Was ein echter Erzähler

mit einigen Worten erledigt, erfordert bei ihm oft eine ganze Szene und den Aufwand eines ganzen Personenapparates. Ein kurzer, schlichter Bericht des Dichters wäre vielleicht manchmal wirkungsvoller, wenn auch weniger plastisch, farbenreich und bestimmt (P. L. 62 f., 85, 210 ff., 237 f., 293, 314).

Es bliebe dann auch für den Leser mehr Raum zur Betätigung seiner eignen, ausmalenden Phantasie. Die Frage ist nur, ob er im Banne der rasch dahineilenden Erzählung den aufsteigenden Bildern nachgibt.

Eine ganz unvergleichliche Kunst offenbart Spielhagen in der Verknüpfung der Situationen, die bei ihm durchaus nicht zusammenhanglos nebeneinander stehen, wie bei den Naturalisten. Er bedient sich dazu einer Reihe von Mitteln, die der echte Erzähler äußerst selten anwendet (vgl. Schierding 62 f.). Eine sehr beliebte Art der Verknüpfung ist eine rückblickende Erwägung der Situation, ihrer Bedeutung und möglichen Folgen, der durch sie notwendig werdenden Entschlüsse und Handlungen, Reflexionen über einen in der Situation offenbar gewordenen Charakterzug einer anderen Person, weiteres Ausspinnen und Erklären von Andeutungen, die in der Unterhaltung gefallen sind und Ähnliches.

Wir erfahren diese Dinge in Form von Gedankenmonologen einer beteiligten Person oder in Gestalt von Bildern, die durch ihre Seele gleiten, während der durch die dramatischen Vorgänge gestörte Gleichmut in ihr Gemüt und in das des Lesers zurückkehrt. In solchen Monologen findet sie ihre Kraft zum Ertragen des Daseins, zum Handeln wieder. Es klären sich ihre Gedanken über die Motive einer fremden Handlung, ihre Kenntnisse von einem Zusammenhang, ihre Einsicht von der Notwendigkeit eines Entschlusses, von einer drohenden Gefahr und der Möglichkeit ihrer Abwendung (H. A. I. 445 ff., 1 ff., 43 f., 34 f., 87 ff., P. L. 164, 349 f., R. G. I. 270).

Besonders häufig und anerkanntermaßen kunstgerecht sind solche Übergänge in den Ichromanen Spielhagens. Doch auch in den andern Romanen legt er den Blickpunkt meist in die

Helden seiner Erzählung, und sie entwickeln dergleichen Gedankengänge auf dem Hin- oder Heimweg zu oder von einem Schauplatz (P. L. 140 ff., 166 f., 215 ff., 372 f., 418, 447, H. A. I. 128 ff., 297 ff., 340 ff., 417, II. 70 ff., 180 ff.), oft auch auf der schweigsamen Heimfahrt der Familienmitglieder von einer Gesellschaft. Dann wieder unternimmt der Held eigens einen einsamen Ritt (P. L. 86 ff., 293 ff., 446 ff.) oder Gang durch die Felder (R. G. I. 28 ff., 38 ff., 95 ff.) oder in den Wald (P. L. 133 f., U. 80 f., 108 ff.) manchmal durch Sturm und Nacht, um sein Gemüt zu beruhigen (U. 65). Oder die Heldin kann nach den stürmischen Ereignissen des Tages die nächtliche Ruhe nicht finden und läßt ihre Gedanken schweifen (U. 63 ff.). Meist findet in solchen Momenten eine sehr effektvolle Übereinstimmung des Gefühlslebens mit der umgebenden Natur statt (P. L. 440 ff.). Wirkungsvoll ist auch das Erwachen am friedlichen Morgen nach einem bewegten Tage (U. 116 f., 215 f., P. L. 342, 350, 443 ff.), das Sichbesinnen des dem Leben Wiedergeschenkten nach den wüsten Fieberträumen und verschwommenen Wahrnehmungsbildern einer Krankheit (H. A. I. 309 ff.).

Eine andre Art der Verknüpfung ist die Unterhaltung zweier beteiligter Personen über die Erlebnisse des Tages. Dies ist der Fall, wenn die Motive der Handlung in der Situation nicht klargelegt werden konnten, und irgendein Dunkel über einem Teil derselben herrscht. Der Dichter läßt eine Person der andern die Erklärung geben, die dem Leser zum vollen Verständnis der Vorgänge nötig ist. Auf diese Weise gewinnt die zweite Person zugleich Aufschlüsse, die sie zu irgendeiner Handlung treiben, die dann der Gegenstand der nächsten Situation ist (U. 210 f.). Häufig sind auch eine oder mehrere Personen schon auf dem Wege oder in der Vorbereitung zu der bevorstehenden Situation, und die Verknüpfung ist eine einfache Wiederaufnahme und Fortsetzung des Vorhergegangenen (P. L. 224 ff., 452).

Die Gleichzeitigkeit zweier Situationen wird zum Bewußtsein gebracht durch Anknüpfung mit: „Unterdessen . . .“ (U. 410). „Seit einer halben Stunde bereits . . .“ (U. 374, P. L. 143, R. G. I. 87). Häufiger wird das Nacheinander von Situationen betont,

besonders in den großen Entwicklungsromanen. So heißt es „In Reih und Glied“: „Ein paar Minuten später . . .“ (I. 59). „Acht Tage später . . .“ (I. 78). „Einige Tage später . . .“ (I. 479). „Es war vier Wochen nach dieser Unterredung . . .“ (I. 168). In diesen Romanen haben wir auch häufiger zusammenfassende Rückblicke im echten Erzählungsstil (R. G. I. 445 ff., II. 1 ff., 43 ff., 54 ff., 87 ff.). „Die Monde rollen dahin . . . unterdessen . . .“ (R. G. I. 116 f.) oder: „Für Leo hatte der Frühling, hatte der Sommer keine Blumen gebracht“ . . . (R. G. I. 127).

So baut sich die Haupthandlung der Spielhagenschen Romane lückenlos in einer Reihe von sorgfältig verbundenen Einzelsituationen auf. Dem entsprechen die Mittel, die er anwendet, uns mit der Nebenhandlung, der Vorgeschichte oder weniger wichtigen Ereignissen bekannt zu machen. Niemals erfahren wir die Vorgeschichte in einem Einleitungskapitel, sondern stets innerhalb der in vollem Fluß befindlichen Handlung und dann meist bruchstückweise. Zunächst werden durch Andeutungen oder Bezugnahme auf frühere Geschehnisse von seiten Wissender Vermutungen in uns geweckt (P. L. 98, 104 ff., 113 f., 116 ff., 119 f., 125 f., 141, 146 ff., 159 ff., 173 ff.). Diese verdichtet Spielhagen mit großer Kunst zu Wahrscheinlichkeiten (P. L. 252—274, 293—303, 389, 344, 347), bis sie schließlich im Punkte höchster Spannung ihre Erfüllung finden (P. L. 364 ff.). Selten sucht er diese Ahnungen zu verwirren, indem er durch widersprechende Äußerungen unser Gefühl irreleitet, durch Verwicklung der einzelnen Fäden der Handlung Zweifel erregt, bis er schließlich die Verwirrung löst und das unruhige Gefühl der Ungewißheit beseitigt („Angela“).

Bei der analytischen Erzählung erfahren wir die Vorgeschichte oder die Bestätigung unserer Ahnungen erst völlig durch die Schlußkatastrophe (P. L. Cl. V. Skl. i. H. W. w. d. w.). In „Susi, Zum Zeitvertreib, Die von Hohenstein“ ist der Leser vollkommen unterrichtet, während die Hauptperson, bzw. der Gegenspieler völlig im Dunkeln tappen. Die Mitteilung der Vorgeschichte und die Herbeiführung der Katastrophe finden statt durch einen mündlichen Bericht in Form eines Geständnisses (H. A. I. 105 ff., I. 139 ff.,

P. L. 195 ff.) oder durch die Erzählung eines zufälligen Zeugen oder Beteiligten (U. 155 f., H. A. I. 120 ff., 368 ff.) oder durch die Unterhaltung über Vergangenes (U. 11 ff.), das manchmal für keinen der Sprechenden etwas Neues ist und dann oft unnatürlich wirkt (U. 57 ff.). Auch die Selbsterinnerung (U. 144, R. G. I. 13 ff., 28 ff.) und Selbstbesinnung (U. 296 f., R. G. I. 220 f.) erfüllen häufig diesen Zweck, besonders in Ichromanen (H. A. I. 128 ff., 297 ff., 340 ff., 417 ff.). In den letztern erscheint übrigens auch der Hinweis auf Zukünftiges natürlich (H. A. I. 143).

In andern Romanen enthüllen aufgefundene Briefe die verborgenen Geheimnisse, so in den „Problematischen Naturen, Platt Land, Clara Vere, Zum Zeitvertreib“. In „Selbstgerecht“ liest der Held sein eignes Tagebuch, um zu einem klaren und gerechten Urteil über seine Vergangenheit zu gelangen und daraus die Berechtigung zu seinem Handeln herzuleiten. In „Mesmerismus“ erfahren wir aus den zum zweitenmal gelesenen Briefen des Feindes den ganzen Hergang der Ereignisse. In „Angela“ und „Clara Vere“ bringt ein Testament die Katastrophe, in „Uhlenhaus“ und „Platt Land“ ein Brief die geahnte Enthüllung des Kernpunktes, während wir das Übrige der Vorgeschichte aus einzelnen Berichten uns zusammensetzen. Spielhagen bedient sich hier vielfach der Mittel seiner Vorgänger, besonders derjenigen Gutzkows.

Die auf einem fernen Schauplatz sich abspielende Nebenhandlung erfahren wir durch Berichte eines Dritten (H. A. I. 120 ff., 332, 368 ff., II. Kap. 1 u. 3 S. 123), eines von dem andern Schauplatz Zurückkehrenden (H. A. I. 43 ff., 173 ff., 182 ff.), oder durch Briefe (H. A. I. 97 f., 152 f., R. G. I. 20, 250 f., P. L. 119, 209, 213, 254—274).

Daß Spielhagen dem Leser die Personalien seiner Figuren nicht mitteilt, habe ich schon erwähnt; ganz besonders tut er es niemals im Augenblick ihrer Einführung. Seiner Theorie gemäß, die dies durchaus verwirft, stellt er die Personen gewöhnlich mitten in eine Situation, wo sich sich dann aus der Rede und Gegenrede bald alles zunächst Wissenswerte ergibt. Der Held tritt häufig zuerst allein auf, so daß wir über seine Bedeutung

im Roman keinen Augenblick im Unklaren sind. Oft befindet er sich auf dem Wege zu einem noch unbekannten Schauplatz, auf dem sein Geschick eine bedeutsame Wendung erfahren oder eine Krisis für ihn stattfinden wird. Zu gleicher Zeit wie er lernen wir dann die übrigen Personen allmählich kennen.

In einer geradezu meisterhaften Exposition werden wir alsbald mit Charakter, Gesinnung, Lebensverhältnissen und Gewohnheiten der einzelnen Mitspieler durch ihr Tun und Lassen, Reden und Schweigen bekannt. Wie im Drama wird der Grundakkord für die Stimmung des Ganzen angeschlagen, und die kommenden Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Allmählich entwickeln sich die Charaktere der Personen immer vollständiger vor dem Leser, der die gegebenen Einzelheiten zu einem Ganzen zusammenfügt. Dieses Ganze einheitlich und lebenswahr vor uns zu stellen, gelingt Spielhagen ausgezeichnet.

F r i e d e m a n n tadelt diese Art Spielhagens, Charaktere durch Entwicklung innerhalb der Handlung zu schildern, als eine Anwendung d r a m a t i s c h e r Mittel, die im Epos eine nur untergeordnete Rolle spielen dürften; sie meint, daß er die Erzählung dadurch vollkommen ihres epischen Gepräges beraube (145 ff.). Sie ist der Ansicht, daß der Erzähler, da er ein Vergangenes berichtet, auch in der Form seiner Darstellung zum Ausdruck bringen soll, daß er ein fertig abgeschlossenes Bild von den Charakteren seiner Erzählung besitzt. Handlungen, Aussagen und Gewohnheiten von Personen dürfen nach ihrer Meinung, soweit sie nicht Selbstzweck sind, nur zur Erläuterung und Beleuchtung des fertigen Charakterbildes dienen. Ich kann dem nicht völlig beistimmen und bin der Ansicht, daß wir bei der Erörterung der epischen Mittel nicht immer ihre Berechtigung oder Nichtberechtigung von dem Urphänomen der Erzählung, dem mündlichen Bericht, herleiten dürfen, sondern bedenken müssen, daß zwischen diesem und einem vollendeten epischen Kunstwerk ein abgrundtiefer Unterschied klafft.

So kann ich wirklich nicht verstehen, warum die epische Darstellung die Charaktere nicht „entwickeln“ dürfe. Warum alles vorwegnehmen oder gleich auf einmal sagen? Tun das etwa

Homer, Cervantes, Goethe? Es ist doch auch von jeher die Ansicht der Ästhetiker gewesen, daß das Epos durch Handlung schildern, Charaktere entwickeln soll. Ich halte diese Art im Gegensatze zu Friedemann für echt episch. Wenn wir dem Roman die Aufgabe zuerteilen, den Bildungs- und Entwicklungsgang eines Menschen darzustellen, so müssen wir die Entwicklung seines Charakters vor unsern Augen als einen Hauptgegenstand der Darstellung annehmen, wollen wir den Roman nicht auf einen kurzen, einfachen Bericht reduzieren.

Auch meine ich, hat Friedemann unrecht, wenn sie das Wort Simmels über Goethe, den sie wie Spielhagen als den Typ eines echten Epikers ansieht, gegen Spielhagen ins Feld führt. Was Simmel an dieser Stelle von den Goetheschen Gestalten sagt, paßt auf die von Spielhagen geschaffenen Figuren mindestens ebensogut wie auf die eines mit nur epischen Mitteln arbeitenden Dichters. Gerade durch seine Art der Darstellung kommt es, „daß alles, was sie sagen und tun, nur als der zufällig beleuchtete, zu Wort kommende, dem Beschauer zugewandte Teil eines abgerundeten, eine Unendlichkeit anderer möglichen Äußerungen einschließenden Persönlichkeit erscheint".

Während Friedemann das Charaktergemälde durchaus gestattet, wofern es nicht die Situation auseinanderzerrt, findet sich bei Spielhagen, als strengem Gegner dieser naiven Kunst, wohl kaum ein Beispiel dieser Charakteristik. Doch wendet er häufig die Personalbeschreibung an; er gibt sie jedoch selten direkt, indem er in die Erzählung eingreift. Dies ist nur der Fall bei der Schilderung humoristischer Figuren (vgl. vorne S. 123). Sonst ist meist auch hier der Held das Medium.

Schon Scherer (Kl. Schr. 167 f.) rühmte an Spielhagens Methode, daß sie eine „symptomatische" Schilderung ermögliche. Wir beachten in der Tat meist die Äußerungen und Handlungen anderer Personen des Romans nur, soweit der Held sie vernimmt (H. A. I. 147, 157, 180, 15 f., 258 ff., 403, P. L. 7, 91 f., 99, 169). Oft wendet er eine direkt homerisch anmutende Schilderung durch Handlung an (vgl. Schierd. 123 ff., Friedem. 167 ff.). Nie nennt

er Eigenschaften, die man bloß wissen, aber nicht beobachten kann, nie gibt er direkte Personalbeschreibungen. Stets ist er bemüht, die körperliche Erscheinung in den Lauf der Handlungen hineinzuziehen und läßt bei einer Situation immer nur einen Zug zur Geltung kommen, der sich ungezwungen mit der Handlung vereinigen läßt, gerade wie wir im Leben keine Zeit haben, viele Eigenheiten einer menschlichen Erscheinung auf einmal wahrzunehmen und sie erst aus verschiedenen Wahrnehmungen bilden.

Es handelt sich also auch hier um eine Art szenischer Darstellung; die Gestalten nehmen vor dem geistigen Auge des Lesers Fleisch und Blut und Kraft und Leben an durch die Feinheit der Beobachtung. Dies ist z. B. in Platt Land der Fall bei der Schilderung des Vadder Deep, der beiden Brüder Zempin, Julie und Edith Zempin. Das erste Mal hat der Held sehr viel Muße, die Gestalt der Edith zu betrachten, aber sie wendet ihm den Rücken, und er kann mit Sicherheit nur feststellen, daß sie groß und schlank ist, ihr im Abendschein glänzendes, dunkles Haar in Flechten zusammengesteckt trägt, daß ihr Hals seltsam weiß und zart erscheint (S. 11). Weiter hören wir: Die zarten ... bleichen Wangen waren von einem lebhaften Rot übergossen ... die Stimme klang süß und leise ... (S. 24). „Es war kein eigentlich schönes, ja nicht einmal regelmäßiges Gesicht ... Sie hob ... große, graublaue Augen . . .“ (S. 25). Er fühlte den leichten Druck der schlanken Figur (S. 28). Seite 34 ist von ihren etwas schweren Augenlidern die Rede, Seite 180 u. a. . . . von ihren bleichen Wangen und großen Augen, S. 190 werden die letztern ernst genannt, auf Seite 197 faßt der Held seine Beobachtungen zusammen: „Wie schön sie waren, diese Augen! wie edel diese klaren, reinen Züge! wie königlich die schlanke Gestalt in dem einfachen Kleide . . . wie ungesucht anmutig jede Bewegung ... wie bescheiden das Spiel das schlanken Hände . . .“ Man vergleiche damit, wie die völlig verschiedene Erscheinung der kontrastrierenden Julie Zempin mit identischen Mitteln vor unsern Augen ersteht (S. 31, 32, 33, 34, 42, 128, 211, 212, 213,

215). So wird stets der Totaleindruck einer Gestalt in einem relativ ausgedehnten Zeitabschnitt vermittelt.

Scherer urteilt: „Spielhagen verschmäht eine ganze Anzahl bequemer Kunstmittel, er macht sich seine Aufgabe außerordentlich schwer, und er feiert darum einen um so glänzenderen Triumph, wenn es in dem fertigen Werke scheint, als ob alle Schwierigkeiten spielend überwunden wären . . . Es ist ein Triumph der Technik, und ich weiß nicht, ob auch immer ein Triumph der Poesie.“ Friedemann dagegen scheint hier mit Spielhagen einverstanden zu sein; seine Schilderungsweise entspricht übrigens genau den Forderungen Lessings und Humboldts, ist also wohl echt episch.

In der Art, wie Spielhagen Milieu- und Lokalschilderungen gibt, befolgt er ebenso genau wie im vorigen seine Theorie. Wir finden solche Beschreibungen nur dort, wo sie für die Handlung wichtig sind. Nie erstrebt er eine unmittelbar naturalistische oder bühnenmäßige Wirkung an, wie etwa Zola. Er setzt den Leser mitten in den Raum hinein, läßt ihn mit den Augen seines Helden alles wahrnehmen und löst so die Raumwerte in Handlung, das Nebeneinander in ein Nacheinander auf. Nie stellt er eine Landschaft unabhängig von der Handlung zur bloßen Ausschmückung dar; aber häufig benutzt er Naturschilderungen als begleitenden Stimmungsakkord. So hat das Milieu bei ihm keinen Eigenwert, wie in den Novellen Stifters oder in den historischen Romanen von Arnim, Scott, Scheffel (vgl. Friedem. 175 ff.). Die Lokalschilderungen seiner Romane (z. B. P. L. I. ff. 60 ff., 89 ff., 167 ff., 178 f., 218 ff., 408 f.; H. A. 158 ff.) entsprechen somit seinen theoretischen Forderungen (vgl. vorne S. 58 ff.).

* * *

Es ist im Vorstehenden öfter die Rede davon gewesen, daß Spielhagen sich dramatischer Mittel bediene. Fragen wir uns zum Schluß, ob er das Recht dazu hat, oder ob solche Übergriffe ästhetische Mängel bedeuten. Nach den Ausführungen

von Friedemann kommt man leicht zu der letzteren Annahme; denn obwohl sie einräumt, daß die Gesetze der Kunst nicht kategorische, sondern hypothetische seien, so möchte sie doch „in der Selbstdarstellung des Erzählers das wesentliche Gesetz aller echt epischen Darstellungsweise erkennen" und Forderungen wie die der Spielhagenschen Objektivität „als Unbefugtheiten brandmarken" (Einl. u. Schlußkap. ihres Buches). Dagegen ist sogar Scherer, der entschiedene Gegner der Spielhagenschen Methode, der Meinung, „daß es ein echtes oder alleinseligmachendes Epos überhaupt nicht gibt" (Kl. Schr. II. 169). Er erblickt eine durch Lyrik und Drama begrenzte, in sich aber unendlicher Abstufungen fähige Reihe von möglichen epischen Formen, zwischen denen der Epiker die Wahl hat. Der Epiker muß dem Stoffe anfühlen, in welcher Form er am meisten zu seinem Rechte kommt; auch wird ihn die Natur seines Talentes, seiner Bildung, seines Geschmackes nach einer bestimmten Richtung drängen. Denn jede Form ist Ausprägung eines bestimmten seelischen Inhaltes und daher veränderlich, und die Normen der Ästhetik sind für den Künstler nicht Normen, die an ihn herantreten, und denen er sich unterordnen muß, sondern die Weisen, wie er von sich aus verfährt (vgl. Lipps, Ästh. Einl.).

So hat Goethes Werther eine durchaus dramatische Grundstruktur und ist seinem innersten Wesen nach unepisch (vgl. Dohrn 78ff., Rehorn 9f.). Deshalb wird ihn jedoch niemand unkünstlerisch nennen. Ebenso ist die Spielhagensche Formgebung nur die natürliche Bestätigungsweise seiner Künstlernatur und entspricht, wie wir gesehen haben, der Art und Intensität seines Seelenlebens. Sie entspricht auch dem Charakter und Geschmack seiner Zeit, wie sie sich in der allgemeinen Lebensführung, in Malerei, Skulptur und Architektur kundgegeben haben.

Wir sind von dem Prunk und der Pracht jener Kunst zu schlichter, einfacher Formgebung zurückgekehrt. Wir lieben auch in der Erzählung das Schlichte, Einfache, die Darstellungsmittel der naiven Technik. Deshalb aber können wir dem

Roman seine Berechtigung zur Anwendung dramatischer Mittel nicht rauben; denn er ist von jeher eine zwischen den Hauptgattungen der Dichtkunst stehende Zwitterform gewesen. Wir dürfen ferner nicht vergessen, daß alle unsere Formbegriffe nur als ideale Typen gelten und nur heuristischen Wert besitzen. Dann werden wir uns ihrer nicht bedienen, um ein Kunstwerk zu verurteilen und der poetischen Gestaltung Grenzen zu ziehen sondern nur, um seine individuelle Eigenart besser charakterisieren zu können.

G. Pätz'sche Buchdruckerei Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.